NESSUNO, che io sappia, ci ha mai pensato; ma a metterli insieme, versi e prose scritti dal Parini per l'Accademia dei Trasformati, ne verrebbe un libro neppure troppo esiguo, certo notevolissimo. Un libro dove leggere (e meglio se si potesse, con nuovi documenti, stringere più da vicino la cronologia) la storia tra i ventitré anni di Ripano e i trentaquattro dell'anonimo autore del *Mattino*. Dal '53 al '63: dieci anni o poco più che registrano la nascita di un poeta. Non si tratta di cercare in questa o in quella pagina, cosa peraltro che almeno in parte si è già procurato di fare, toni o temi che anticipino il Parini maggiore; se ne dovrebbe condurre una lettura diversa, non come di una raccolta casuale di testi stravaganti, ma appunto come di un libro: unitario, con una sua struttura. Risulterebbe subito evidente, a colpo d'occhio, che il lavoro del Parini, in quegli anni, si muove secondo due vettori invertiti: gradualità regressiva, fino alla sospensione in tronco, dell'esperienza satirica bernesca, progressiva, invece, dell'esperienza lirica, di ascendenza e intonazione nobilmente classiche. Dal «capitolo» all'ode. In questo diagramma è rappresentato il senso di quella storia, la risposta di una autentica vocazione poetica alle contestazioni che le muoveva lo spirito scientifista della sua società. Si è sempre rilevata, dal Carducci in poi, l'importanza dell'ingresso del Parini nella cerchia dei Trasformati e in casa Serbelloni, ma per indicare l'occasione che gli offrirono quegli ambienti di aprirsi (lui così vincolato ancora dalla sua modesta esistenza a una cultura ritardata: «provinciale, provinciale, provinciale» è il giudizio appunto del Carducci) a una conoscenza più profonda dei suoi tempi, di allargare i propri interessi: dal chiuso mondo arcadico di Ripano Eupilino all'impegno illuministico delle prime odi una poesia nuova sarebbe cresciuta naturalmente, nel dilatarsi degli orizzonti culturali, in un equilibrato contemperamento di vecchio e di nuovo. Non si è mai riflet-

tuto, però, sul valore di provocazione di quel primo incontro, o scontro piuttosto, sia pure mediato dal moderatismo dei Trasformati, con le idee dei *philosophes*. Era veramente finita la tradizione classica, come pretendevano i propugnatori della nuova cultura scientifica e tecnica, esauriti i valori che aveva espresso nella sua gloriosa storia secolare? E lo scrivere versi, che senso poteva avere più? Significava davvero, per un giovane, mettersi fuori gioco, sbagliare in partenza le proprie scelte? Se illuminismo è innanzi tutto svalutazione di qualsiasi verità o strumento di indagine non fondati sulla ragione (negazione quindi della poesia, del suo diritto a concorrere, non servilmente, alla fondazione della repubblica ideale di cui si andavano ponendo entusiasticamente le basi), l'incontro con quelle idee, la loro forza di contestazione radicale, non potevano non imporre la necessità preliminare di un riesame delle decisioni già prese. Era del resto il problema di fondo dibattuto dalla cultura europea fin dalla prima polemica, sull'ultimo scorcio del Seicento, tra Francia e Italia: tesi razionalistiche dei francesi, che la poesia umiliavano al ruolo di amabile divulgatrice dei sommi veri della scienza, e opposizione tenace delle prime generazioni arcadiche, non mature a una formulazione in termini filosofici delle loro ragioni (Vico rimane in tutti i sensi un isolato), ma sorrette da un vivo senso della parola, da un'antica educazione retorica. Nata come reazione allo stremato tardo barocco, l'Arcadia era stata troppo frettolosa a cantare il proprio trionfo; non prevedeva che, oltre il traguardo di quella facile liquidazione di una letteratura morta, le sarebbe toccato, immediatamente, di dovere affrontare ben altri problemi, di avere da difendere, insieme alla sua opera di restaurazione della cultura classica, la validità stessa di quella tradizione a cui orgogliosamente si richiamava. Difesa, peraltro, non facile, una volta che era venuta a mancare, a dispetto degli entusiasmi accesi da qual-

che nome (citiamo, per restare in terra lombarda, la lirica del Maggi e del Lemene), la prova trionfante della grande poesia che quando c'è mette a tacere qualunque discussione. Ma la botte non poteva dare che il vino che aveva: non filosofia profonda, è stato detto, anche se dalla discussione prendono avvio la critica e la riflessione estetica, non poesia grande. Anzi, che un'intera società, cambiata la moda, avesse fatto dello scrivere versi un suo rito mondano, un elegante intrattenimento, tornava a riprova della dissacrazione ormai consumata della poesia: nessun poeta, tutti poeti. Non era, o almeno non pareva, l'assegnazione definitiva del torto e della ragione decretata dal tempo? Il lavoro del Parini, dopo Ripano Eupilino, ancora tutto al riparo da quel duro, salutare confronto, è la ricerca di una risposta sul piano poetico al nodo di questi problemi. Non si sente il polso del suo classicismo se non se ne intende lo spirito agonistico. Nel momento in cui i campioni della cultura dei «lumi» sembrano impazienti di sbarazzarsi dell'ingombro di tutto il passato, il Parini dice: la bellezza della poesia, nella sublime serenità delle sue forme, è l'espressione eternatrice dei massimi valori della civiltà. Non nella tradizione classica è spenta la vita, ma negli uomini d'oggi che non hanno la forza morale di ricreare quell'ardua bellezza, l'energia d'animo necessaria per colmarla di sé, per riviverla. Poesia come moralità: la risposta, che si traduce in una sfida, matura, vittoriosa, nei dieci anni che precedono il *Mattino*.

Bisognava naturalmente partire, innanzi tutto, da un'attenta rimeditazione della propria fede classicistica: istituire con la tradizione un rapporto sciolto, non di soggezione ma di dialogo, ispirato da un senso partecipe del presente, non da gusto archeologico o da culto feticistico del passato. Combattere, dunque, l'idea divulgata di una classicità grammaticalizzata, disseccata in canoni e modelli retorici senza

nessuna relazione con la vita, passibile solo di essere imitata, vincolante, esosa. Bisognava insomma fare propria la giusta accusa di formalismo che la nuova cultura muoveva alla vecchia, ma deviarla: non la classicità vuoto formalismo, ma formalistico il rapporto intrattenuto con essa. Che era poi un ritorcere le responsabilità dal passato al presente, dagli altri a se stessi, alla miseria morale della società contemporanea. Sono momenti essenziali di questa rimeditazione le polemiche con i maestri: nel '56 con il Bandiera, quattro anni dopo con il Branda. Polemiche che vanno viste al di sopra delle motivazioni immediate e dei risentimenti personali, come affermazioni pubbliche di indipendenza dal classicismo accademico. Della bellezza non si danno ricette: infondate, perché questioni nella fattispecie di stile, non di vocabolario, le accuse, mosse dal Bandiera al Segneri, di non avere mai letto «i buoni scrittori toscani» o, quanto meno, di non essere mai «entrato nel gusto della nostra lingua»; ridicola poi la presunzione di migliorarlo, trasponendone alcune pagine, a titolo dimostrativo, in una astratta «scrittura» boccaccesca. Contro la soperchieria del precettismo retorico cui oppone l'eloquenza della parola giusta al posto giusto, il Parini, pur nell'ossequio alla tradizione, rivendica qui la libertà di ogni vero scrittore, l'indipendenza da qualsiasi ricalco degli esiti della poesia, da ricondurre sempre all'esercizio responsabile di quella libertà. Né diversamente col padre Branda. La lunga, appassionata difesa del dialetto milanese e del suo impiego in sede letteraria, dal Maggi al Tanzi, al Balestrieri eccetera, conclude infatti all'enunciato che non esistono lingue segnate dalla grazia, lingue belle e lingue brutte: in ognuna si possono scrivere «ottime cose, perocché le voci, ond'esse constano, sono per se medesime indifferenti, e capaci di qualunque forma loro si doni». Sembra, in anticipo, il programma degli scrittori del «Caffè»: cose e non parole. Senonché il principio dell'equivalenza a priori di tutti i mezzi espressivi era proclamato in sede polemica da chi di fatto, nel suo concreto lavoro di poeta, perseguiva scelte determinatissime, e non certo fuori della tradizione classica italiana (nella direzione dialettale) o contro di essa, ma nella sua linea più illustre. Il Parini parla con il Branda, si intende però che il suo discorso è ormai rivolto ad altri, avversari ben più importanti: giovani sui trent'anni, della sua medesima generazione, gli scrittori della cerchia del Verri e amici suoi, che nella Milano ancora tanto municipale dei loro padri si sentivano portatori di una cultura d'avanguardia, anticlassicistica, europea. A costoro, che sono i suoi veri interlocutori, il termine a cui si rapporta, in un impegnatissimo confronto, la sua poesia, il Parini contende il vanto di sentirsi gli alfieri della civiltà, per cui chi è con loro è per il progresso, chi non è con loro sta arroccato su posizioni ritardatarie e provinciali. Non ne contesta, no, la premessa, che reclama anzi non meno per sua; nega che alla premessa consegua, come sola necessaria, la deduzione che essi hanno avuto premura di tirarne, dichiarando, in nome delle idee di Francia, guerra senza quartiere alla grande tradizione classica: non più nostra che dell'intera Europa, patrimonio di tutta l'umanità civile. Certo non si può, in parentesi, non pensare come per il poeta le parole sono le idee e le idee sono le parole, non far conto cioè delle diverse esigenze espressive dell'ideologo e del poeta. E viene da riflettere all'identità di certi dati fondamentali del problema quale si ripropone alla più impegnata cultura milanese del primo Ottocento: si pensi al Manzoni che partito, nel programmare il piano di lavoro del suo romanzo, da convinzioni europeiste analoghe a quelle degli scrittori del «Caffè», doveva sperimentare a sue spese l'insoddisfacente approssimazione stilistica in cui si sarebbe ritrovato a fatica compiuta, l'impossibilità, insomma, di non rifare, da capo, i conti con la tradizione. Il con-

fronto tra questi due momenti di una stessa cultura (*Mattino* - *Fermo e Lucia*, «Caffè» - «Conciliatore») serve del resto benissimo a rilevare, alla fase Parini-Verri, l'assenza, nell'impostazione del problema, di un fattore che in sessant'anni circa di storia (e quale storia) sarebbe diventato determinante per tutti i futuri tentativi di risoluzione: intendo la componente sociale, l'allargarsi del pubblico, a cui l'opera letteraria era secolarmente destinata, da un esiguo settore di fruitori privilegiati all'angolo giro (idealmente parlando) dell'intera società. È una dimensione che si instaura con la rivoluzione francese e lo spirito democratico del romanticismo; ma se negli aristocratici della intraprendente Accademia dei Pugni posizione intellettuale e posizione di classe dominante anche fisicamente continuano a identificarsi (il loro fervore riformistico dinanzi alla borghesia in ascesa riafferma una funzione di guida), la denuncia della crisi morale di quella classe che il Parini affida alla sua poesia è l'atto di nascita, per così dire, di una libera coscienza critica. Dopo il «borghese» fa il suo ingresso nella storia l'«intellettuale»: sua forza l'indipendenza di giudizio, fondamento della sua autonomia la rettitudine della coscienza («Me non nato a percotere Le dure illustri porte Nudo accorrà, ma libero, Il regno della morte», proclamano in un'aria ancora da arcadia musicale i settenari della *Vita rustica*: ed è la prima delle *Odi*, del '56). Intesa in questo suo significato di tesi a contrasto, in un dialogo così alto, con avversari di tale statura, la poesia del Parini stilisticamente non può tendere che al sublime: poesia come esperienza assoluta. Il suo registro non può essere che lirico o epico.

Nel diagramma descritto inizialmente lo sviluppo della linea lirica contrasta, si è detto, quello regressivo della linea bernesca. Dopo *La maschera* del '59, infatti, non troviamo più un altro «capitolo», e non perché manchino tra le pro-

poste dei Trasformati temi che sembrano scelti per sollecitarlo: l'impostura, ad esempio, o il fuoco, magari anche la guerra, che il Parini svolge ormai in forme diverse, non così gli altri (Balestrieri insegni). Ma la sezione d'apertura del nostro libro ci presenta di séguito, dal '53 al '55, *Lo studio*, poi *La spilorceria*, poi ancora *Il teatro*, capitoli in terza rima (metro e lingua connessa) come se ne trovano tra le «poesie piacevoli» di Ripano Eupilino: registro minore, conversevole, dialettale. Si pensa al Gozzi e al Baretti, fra i tanti; si pensa all'illusione di realismo che attirava a quel genere da accademia, rigogliosissimo ancora per tutto il Settecento. Una satira che non ha il tono dell'indignazione morale, ma è piuttosto caricatura, deformazione comico-espressiva; non impone distacco, ammette anzi scherzosa familiarità, eguaglianza. Ecco: il problema del Parini, dal momento in cui realizza dentro di sé la esatta portata del suo impegno, è di arrivare a scrivere versi satirici al di sopra di quella promiscuità degradante, versi che nell'accento sappiano rendere la superiorità di una severa coscienza morale: fare satira insomma nel registro più alto. (Di capitoli ne scriverà, a dire il vero, ancora un ultimo, ma non oltre il '62: quello, famoso, al canonico Agudio. Non comico, non satirico, così lontano dal divertimento letterario da collocarsi tra i documenti più gelosamente privati: un «triste documento», come lo definiva il Carducci). La soluzione verrà con il *Mattino*, e sarà la scoperta dell'ironia. Si sa che la satira è sempre opposizione, implicita, di due etiche di differente potenziale. Nell'ode *La recita de' versi*, di anni più tardi ('83-84), i due opposti ordini di valori sono confrontati tra loro come entità separate: polo negativo, la barbarie ferina dei «Centauri feroci» e delle Menadi «lorde di mosto il viso»; polo positivo, la serena civiltà della poesia che trionfa dell'oscuro mondo subumano: «Orecchio ama placato La Musa e mente arguta e cor gentile». L'opposizione è, del re-

sto, una costante pariniana. Per non dire della *Caduta* dove è sceneggiata in forma di rappresentazione «drammatica», la troviamo dialetticamente espressa, fin dal '57, nel *Dialogo sopra la nobiltà* (né importa, ai nostri fini, che il finale ottimistico, con il ravvedimento postumo e postremo del nobile incalzato nell'oltretomba dall'irridente requisitoria del poeta, mostri, non bastasse la lingua dedotta ancora da modelli cinquecenteschi, il limite chiaramente letterario di una prova per altri versi così anticipatrice). Bipolare nel dialogo giovanile e nell'ode, nella satira del *Giorno* l'opposizione diventa monopolare, ma non il negativo assorbe in sé l'altro (ciò che comporterebbe la rappresentazione di una realtà inferiore giudicata con un rigore morale che la violenta o la deforma dall'interno; il grottesco o anche soltanto il caricaturale; lo stile comico). A imporre il registro sono i valori nei quali il poeta vigorosamente crede, il culto, che professa con animo commosso, della poesia educatrice «al decente, al gentile, al raro, al bello». Eternità su cui viene commisurata la miseria del presente; che determina la lingua, che determina il tempo narrativo: epico, lentissimo come l'alterna vicenda dei giorni e delle notti sopra gli eventi umani, nel quale si iscrive il tempo sintattico dell'azione (le esperienze della letteratura del Novecento possono bene insegnare a leggere meglio anche i testi del passato), sia che essa ristagni nell'indugio degli ozi e delle occupazioni più frivole, sia che di improvviso sussulti a fatue accelerazioni. E lingua nobile, classica; sottratta all'arbitrio del contingente, fissa al culmine di «quella perfezione», come il Parini dirà nei *Principi generali e particolari delle Belle Lettere*, «alla quale, secondo il corso che sogliono fare le lingue tra le nazioni colte, pare che potesse salire». Neppure più disposta a servirsi della facoltà, che in quelle stesse pagine le si riconosce, di arricchirsi «ragionevolmente» (è questa l'esperienza attuata nella *Salubrità dell'aria*, dove una porzione del

reale estranea quant'altra mai all'aristocrazia della forma poetica viene assunta, con cauti, accortissimi temperamenti, in un predisposto «decoro»: «Né a pena cadde il sole Che vaganti latrine Con spalancate gole Lustran ogni confine...»). Depositata nei testi sacri della poesia senza tempo, è lingua «della natura di quelle che chiamansi morte». La rivendicazione dei valori permanenti della classicità penetra, come si vede, tutti gli aspetti del poema. Genere didascalico, verso sciolto non sono che concessioni fittizie, ironiche, come sottolinea la dedica «Alla Moda»: l'ironia infatti (nella cui inversione si rispecchia il capovolgimento dei valori della società) non presiede soltanto alla «finzione» del *Giorno*, ne investe, più sottilmente, i mezzi prescelti, invertendone le motivazioni. Se la preferenza settecentesca per lo sciolto è dettata dal gusto di un verso facile, andante, poco più sopra della prosa, l'endecasillabo pariniano, arduo, franto, lavorato faticosamente, nelle sue trasposizioni, sull'esametro latino, è l'esatto contrario di quell'ideale. Né il poema insegna qualcosa che non sia nella bellezza della parola, altri veri se non quelli che da sempre fanno la vita umana degna di essere vissuta: gli eterni veri della poesia. Sembra voglia compiacergli, di fatto al gusto della società letteraria del suo tempo il Parini non concede nulla, assolutamente nulla. La religione delle lettere è caduta *in partibus infidelium*, vuole essere difesa con intransigenza, come una fede perseguitata.

Solitaria e aristocratica, è questa la posizione stoica di chi sente di dovere testimoniare, con la propria opera, della non interrotta civiltà dei valori. All'idea di poesia, quale espressione di quella civiltà, si accompagna così la coscienza dell'insopprimibile funzione del poeta, del suo ruolo essenziale nello svolgimento della storia. Ne discenderanno gli sviluppi più felici delle odi più tarde: l'*ars poetica* parinia-

na, dietro la certezza dei risultati conseguiti, potrà ormai proporsi (da *La recita de' versi* all'ultima, *A la Musa*) nei termini di una vera e propria etica (e viceversa). Religioso custode di un culto portato in salvo in mezzo al saccheggio dei nemici, al poeta toccheranno gli omaggi teneri della bellezza femminile, e, non meno cari, quelli della virtù: l'una e l'altra ispiratrici delle serene immagini in cui, rispecchiandosi, si eternano. Significativa, a questo proposito, *La gratitudine*, nella linea dell'*Innesto del vaiuolo* e del *Bisogno*, della *Laurea* o della *Magistratura*, cioè delle odi dove il Parini celebra i rari esemplari di un'umanità in cui si attesta la vigorosa presenza di una positiva energia morale. Ma per quanto iscritta, per certi aspetti, nella tradizione della letteratura encomiastica tanto diffusa nel Settecento, l'ode è meno la celebrazione del cardinal Durini che del poeta; diciamo, elogia il cardinale perché più alto suoni la lode del poeta a cui vanno i tributi di tanta nobiltà. Si ricordi la visita inaspettata che gli fa il cardinale mentre, per vincere gli ardori di Sirio, egli sta «fra l'acque in rustic'urna immerso», o la sua sollecitudine nel sorreggerlo, «per la negata, ohimè! forza al ginocchio Male ad ascender atto», intanto che lo aiuta a salire nel «sublime cocchio», o ancora la sua umiltà di sedersi, scolaro fra i giovani scolari, ad ascoltarne la lezione sull'*Edipo re*. Dove l'insistenza, nel fissare l'autoritratto, sulla propria miseria fisica (la scena del bagno nella tinozza si illumina con quella del giovin Signore che paventa, nella nudità delle sue abluzioni, di sentirsi mortale) mira a distinguere l'uomo dal poeta, a far sentire ancora più alta e più misteriosa la sua missione. È l'immagine intorno a cui ruotano tutte le odi maggiori e che il Parini affida alla generazione del Foscolo e del Manzoni.

IL LIBRO DELLE ODI

L’atto di nascita del libro delle *Odi* è l’edizione milanese del 1791 curata da Agostino Gambarelli, uno dei molti «lodatori, ed amorevoli» del Parini, né certo «de’ meno assidui e fervorosi» come si compiace di dichiarare da sé, che era finalmente riuscito a vincerne l’estrema modestia, anzi «la ripugnanza a lui naturale» a vedere stampati i propri versi.[1] Ventidue, «e non più», quelle che direttamente dal poeta ebbe la facoltà di pubblicare: meglio dunque dire *Le Odi*, o *Il libro delle Odi*, per distinguere da quelle scritte in una vita intiera le sole che il Parini acconsentì, dopo una scelta rigorosa, a lasciar stampare, insieme, nei suoi anni più tardi. Né mancò allora di sottoporle un’ultima volta a un’attenta revisione: fra i risultati più convincenti dell’edizione del Chiari[2] è la prova che le testimonianze di cui disponiamo (autografi, copie manoscritte, prime stampe, esemplari con correzioni d’autore ecc.) appartengono tutte a una fase anteriore alla lezione fissata nel ’91: materiali non utilizzabili per la costituzione del testo, ma da ordinare nella stereoscopia del suo apparato genetico. Senonché Francesco Reina, che alla morte del Parini ne aveva acquistato le carte, nel 1802 presentava al pubblico un libro diverso da quello divulgato ripetutamente da oltre dieci anni:[3] diverso il canone (per addizione delle tre ultime odi, ma anche per sottrazione di cinque delle ventidue edite dal Gambarelli) e diversi l’ordine e la lezione.[4] E poiché per tutte le *Liriche* asseriva

1. *Odi dell’Abate Giuseppe Parini Già divolgate*, Milano, nella Stamperia di G. Marelli, 1791. Le parole citate tra virgolette sono tolte dall’*Avviso dell’Editore* (cioè dello stesso Gambarelli), premesso alle *Odi*.

2. Alberto Chiari, *Sulle «Odi» di Giuseppe Parini – Discorso critico*, Milano, Soc. Ed. Vita e Pensiero, 1943.

3. Cfr. Guido Bustico, *Bibliografia di Giuseppe Parini*, Firenze, Olschki, 1929, nn. 212-217. Dal n. 216 (che è l’edizione del Bolzani, 1795) si aggiungono al contenuto della stampa del Gambarelli le tre odi composte tra il ’93 e il ’95 (*Per l’inclita Nice* o *Il messaggio*, *A Silvia* o *Sul vestire alla ghigliottina* e *Alla Musa*).

4. *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Milano, Stamperia del Genio tipografico, 1801-1804 (voll. 6). Le *Odi* sono comprese nel vol. II, delle *Poesie liriche*, tra la sezione dei *Sonetti* e quelle delle *Canzonette* e dei *Frammenti*.

di attenersi a un volume che era nei disegni dello stesso Parini di pubblicare, e che «per buona ventura *gli* venne alle mani, allorché credevasi fatalmente smarrito»,[1] dovremmo credere che tra il '91 e il '99, forse anche per rimediare allo squilibrio che portavano, nella prima idea del libro, le tre grandi odi di quegli anni, al poeta fosse piaciuto di riorganizzarne l'intiera compagine, operando una scelta ancor più restrittiva di quella, pur severa, che già ne aveva dato la prima volta. Non solo: ma bisognerebbe anche supporre, sulla base delle lezioni discordi, che in quell'intervallo egli fosse ritornato ancora sui suoi versi, ritoccandoli qua e là, restaurando talora lezioni già dimesse, esercitandovi insomma quel tormentoso e sempre insoddisfatto *labor limae* che ben conosciamo.

A dire il vero il Reina tende a negare che l'edizione del '91 abbia mai rappresentato, sia pure a una data più alta, la piena volontà del Parini: non risparmia infatti al Gambarelli l'accusa di essere stato un infedele esecutore del suo mandato, dolendosi il poeta che egli avesse voluto pubblicare fra le *Odi* anche «tre composizioni quasi improvvise» da lui rifiutate: *Il piacere e la virtù*, *Piramo e Tisbe* e *Alceste*. «Voi arrischiate», avrebbe detto infatti al suo carissimo discepolo, «di farmi perdere quel po' di buon nome, che mi meritarono le mie fatiche»:[2] accusa da cui l'interessato, morto suicida nel '92, non era in grado ormai di difendersi, ma che noi, posteri riconoscenti, vogliamo pietosamente allontanare dal suo cenere inquieto. Ci soccorre in tale proposito, contro la deposizione forse non disinteressata del Reina, la testimonianza sicura, benché indiretta, dello stesso Parini, in lettere che ebbe a scrivere, nel '91 e nel '95, a due editori delle *Odi*. La prima a Giovan Battista Bodoni che gli aveva

1. Cfr. *Opere* cit., II, p. V.
2. Cfr. *Opere* cit., I, p. XLI. Dell'affetto del Parini per il Gambarelli testimonia anche il Reina, *ibidem*, pp. LVII e LVIII.

fatto omaggio di un esemplare della sua elegante replica dell'edizione Gambarelli:[1] e dove insieme alla gratitudine per il dono avrebbe potuto insinuarsi qualche parola di rammarico, che invece non vi si trova, per il fatto che si fosse voluto ripubblicare, e col prestigio di così illustre torchio, un libro farcito di versi disapprovati. L'altra al discepolo Giuseppe Bernardoni:[2] prova *e silentio* anche questa, ma tanto più significativa, perché lettera non di ringraziamenti per un libro già fatto, ma di avvertimenti e di consigli per uno ancora da farsi; né al Parini si poteva offrire occasione più opportuna, mentre gli si chiedeva di ristampare il libro del '91 corretto e accresciuto, per la prima volta, delle ultime tre odi, per suggerire o per esprimere il suo desiderio

1. Cfr. Bustico, *op. cit.*, n. 214. La lettera al Bodoni, resa nota dal Bertana, *Sei lettere inedite del Parini*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XI (1898), pp. 81-88, è la n. XLI della edizione di *Tutte le opere di Giuseppe Parini raccolte da G. Mazzoni*, Firenze, Barbèra, 1929, p. 1012.
2. Già pubblicata dal Reina, *Opere* cit., IV, p. 194, con l'indicazione del destinatario («Al libraio Giuseppe Bernardoni») e dell'anno (1795), mancanti nell'autografo che si conserva all'Ambrosiana (XI 9), è la n. XLVIII della raccolta cit. del Mazzoni (pp. 1015-1016), il quale però, mentre la riproduce come lettera a Giuseppe Bernardoni, altrove (p. 127) la dice scritta «a Giovanni (non Giuseppe) Bernardoni libraio»: rettifica di cui non si adducono le prove, ma che è agevole supporre suggerita dal fatto che dei due fratelli l'uno (Giuseppe) è noto come uomo politico e alto funzionario dell'amministrazione francese e poi austriaca, Giovanni invece come tipografo: dalla sua stamperia uscì fra l'altro l'edizione pariniana del 1814 (*Poesie scelte di Giuseppe Parini*) di cui discorriamo più avanti. Ma da notizie biografiche raccolte da Gaetano Crespi (v. F. Fontana, *Antologia meneghina*, 1900, pp. 226-229) risulta che Giuseppe, interrotti gli studi in cui ebbe maestro il Parini a mezzo il corso di Umanità, entrò come commesso in una casa editoriale milanese: la qualifica di «libraio», pertanto, si conviene a lui non meno che al fratello, almeno fino al '96, quando, trascinato dalla passione politica, fu tra i più accesi sostenitori dei francesi. Non ci è riuscito, almeno per ora, di stabilire in quale casa editrice Giuseppe Bernardoni prestasse la sua collaborazione, se quella di Giovanni Silvestri (come scrive Massimo Fabi nella sua prefazione al *Catalogo* di tutte le opere pubblicate da lui, Milano 1856) o di Baldassare Bolzani, come farebbe invece supporre il rapporto esistente tra l'edizione delle *Odi* uscita nel '95 dalla sua tipografia e la lettera del Parini al Bernardoni (v. la nota seguente); ma basterebbe anche il sapere che Giovanni (al quale il fratello non mancò mai di dare il suo aiuto di letterato e l'appoggio del suo alto ufficio) fosse già allora in relazione di lavoro col Bolzani al quale pare succedesse dopo la sua morte (1806).

che si sopprimessero quelle altre tre che gli era amaramente dispiaciuto di vedere incluse. Ma niente di tutto questo: il solo accenno della lettera all'operato del Gambarelli non è punto di biasimo o di riserva; rileva al contrario l'errore degli editori successivi che, nel caso di un verso della *Caduta* (64: «Noia le facezie e le novelle spandi»), si erano avventatamente sviati dall'esattezza della sua lezione. Uscita a fine anno dalla tipografia del Bolzani, l'edizione delle *Odi* su cui si intrattiene il Parini (l'identificazione è sicura: la nota da lui suggerita nella lettera a spiegazione della singolarità metrica di quel verso vi è stampata a suo luogo tale e quale)[1]

1. *Odi di Parini. Ultima edizione accresciuta* [v. p. 21, nota 3], Milano [1795], presso il Bolzani alla Piazza de Mercanti, e nella Contrada di S. Margarita all'Insegna dell'arma della Città. La nota al v. 64 della *Caduta* (la sola aggiunta a quelle già apposte dal Gambarelli) si legge alle pp. 153-154 e ripete, esattamente, le parole della lettera pariniana: «Circa il verso: "Noia le facezie" ecc., Ella potrà dire che nelle altre edizioni, dopo la prima di Milano, vi si sono fatti de' cangiamenti, per non essersi dagli editori avvertito alla pronunciazione toscana e agli esempii de' buoni scrittori di versi nell'uso delle parole che hanno dittongo o trittongo, come accade della parola "noia", ecc.» (e la stampa: «Nelle edizioni posteriori alla prima di Milano del 1791 si sono fatti de' cangiamenti *ecc.*», con lievi differenze formali). Ma, oltre che accresciuta, la Bolzani è anche una replica corretta (il che non esclude nuovi errori di stampa). L'edizione Gambarelli nella sua ultima carta non numerata, che contiene al *recto* l'indice, dà un elenco di «Correzioni»: quindici in tutto, di cui l'ultima si riferisce a una nota, le altre ai testi pariniani, e ora si tratta di semplici emendamenti di errori, ora di lezioni sostitutive di quelle recate a loro luogo (il Chiari che ignora questo elenco deve aver avuto alle mani un esemplare scompleto). L'edizione Bolzani le introduce direttamente nei testi (ma per III 34, in conformità a II 2, dà *Eupili*, senza accento; per IV 10, invece di punto fermo, come corregge il Gambarelli, se pure non sia da leggere diversamente il segno poco chiaro degli esemplari da me veduti, ha due punti in fine di verso; per XI 73, dove l'*Errata* suggerisce una virgola che è già nel testo, abolisce, ragionevolmente, l'altra che precede). Inoltre emenda da sé altri svarioni non rilevati dal Gambarelli (I 15 *Insegnolli* per *Insegnogli* 'Gli insegnò'; XVI 59 *Fiere* per *Fiero*; XIX 5 *porterebon*; XXII 90 *nnme* per *nume*) e rende coerente in ossequio a una tarda consuetudine del poeta il criterio, alquanto oscillante nell'edizione del '91, che staccava «la preposizione dall'articolo» (come scrive il Bernardoni, *ed. cit.*, p. IX) «allorché questo faceva suono da sé; ma univa l'uno all'altra, ogni qualvolta ambedue non producevano che una sillaba ossia un suono solo» (ess.: *su lo* e *sull'*, *de lo* e *dell'*). E pertanto uniforma al sistema le seguenti grafie (maiuscole o minuscole): *a i* (*ai*) I 49, 65, 71, 135, IV 62, IX 52, X 2, 3, 39, 79, 101, 139, 178, 179, XII 34, XIII 52, XV 58, 97, 103, XVI 49, 92, XVII 24, XIX 24, 161, XX 35; *a la* (*alla*) X 171, XIX 186;

viene ad assumere, come è evidente, il valore di un incondizionato riconoscimento dell'edizione procurata dal Gambarelli, ritenuta non meno valida nel '95 che nel '91. In questa circostanza, come allora, il poeta si manteneva discretamente in ombra, ma servendosi di allievi devoti non tralasciava di esercitare sulla loro opera un vigile controllo, sicché tanto l'una quanto l'altra stampa (trascuratissima dagli studiosi quella del Bolzani, forse a ragione della sua estrema rarità)[1] devono essere tenute in conto di vere e proprie edizioni d'autore.

Una volontà diversa da quella già espressa, una seconda e ultima volontà testamentaria che invalidasse la prima, non potrebbe quindi essersi formata nel Parini se non dopo il '95, negli ultimi tre anni e mezzo che gli rimasero da vivere. Chi, come il Reina, si disponeva a pubblicarla, non poteva non sentire l'obbligo di richiamarsi a un documento a cui essa fosse consegnata ineccepibilmente e di dichiarare la perfetta conformità delle copie che ne divulgava a stampa. Si spiegano così i suoi ripetuti accenni a quel volume, da lui salvato fortunosamente dal naufragio delle carte del Parini, dove sarebbe stata depositata, contro gli abusi degli editori, la volontà autentica del poeta; e si spiega il suo scrupolo di

all' (*a l'*) XIII 115, XIX 104; *da gli* (*dagli*) XIX 55; *da i* (*dai*) I 67, XVI 4, 31, XIX 177, XX 8; *da le* (*dalle*) XXI 12; *de gli* (*degli*) I 58, XIX 66; *de i* (*dei*) X 21, 24, XX 42, XXI 17; *degl'* (*de gl'*) I 4 (dove sostituisce *degli*), IV 74, XV 58; *de la* (*della*) XV 98, XVI 10, XX 2, 64; *de le* (*delle*) XII 24, XX 58; *dell'* (*de l'*) XX 42, lasciando passare però, incoerentemente, *dei* in X 140 e *su l'* in II 108, IX 15, XIX 164. Parimenti ha *In tanto* (*Intanto*) in XVI 61 e *Poi che* (*Poiché*) in I 86. E così scrive *vari* (I 102), *macchi* (VI 80), *studi* (XI 92), *esempi* (XII 48), *auspici* (XXII 219), invece di *varj*, *macchj* ecc. (ma XIX 24 *studj*, 64 *atrj*); *lusinghevol* (I 49), *debil* (I 80), *umil* (X 46) invece di *-ol'*, *-il'* della Gambarelli; e introduce qualche maiuscola, in II 61 (*Oh*), IV 54 e 75 (*Bisogno*), X 161 (*Fama*), XIX 16 (*Inno*), e qualche accento (ess.: XX 7 *fiorìa*, 10 *uscìa*, 54 *speràro*), come pure modifica l'interpunzione.

1. «Rarissima, e però anche negata edizione» la dice il Mazzoni (*op. cit.*, p. 127) che ne possedeva un esemplare mutilo. «Fra tutte le edizioni delle Odi [...] la più rara», postilla un bibliofilo pariniano in una copia, ora in nostro possesso, descritta nel Catalogo del marzo-aprile 1967 della Libreria antiquaria U. Saba di Trieste. Il Chiari la ignora, o comunque non se ne serve.

dichiarare esplicitamente i rari casi in cui, confortato da qualche autorevole parere, egli si arbitrò di introdurre nella sua edizione qualcosa che in quel volume non c'era:[1] ma il documento che costituisce l'autorizzazione della sua opera di editore dove si trova? Si sa che alla morte del Reina, nel 1825, le carte pariniane da lui possedute passarono al poeta Felice Bellotti e che, venute poi alle mani dei suoi discendenti, nel 1910 furono da uno di loro donate alla Biblioteca Ambrosiana: una vicenda tranquilla, in tempi vicini a noi, che lascia supporre non ci siano stati, specie per i pezzi più importanti della raccolta, dispersioni o smarrimenti. Senonché, in qualsiasi veste lo si voglia immaginare (di autografo,[2] di copia d'amanuense o di esemplari di stampe con correzioni d'autore ecc.), il volume rispecchiato fedelmente dal Reina nella sua scelta delle *Poesie liriche* non è mai stato visto da nessuno, né oggi né ieri né quasi cent'anni or sono quando il Salveraglio impiantò il cantiere della filologia pariniana; e se il Mazzoni si mostrava sicuro di riconoscerlo nel manoscritto Ambr. III 4 (codice di mano del Gambarelli con interventi del Parini),[3] noi saremmo in dovere di obiettargli, non solo che il manoscritto da lui indicato non contiene affatto le *Odi* (rilievo che poté muovergli facilmente già il Chiari), ma che in ogni sua parte l'Ambr. III 4 non cor-

1. «Né io le porrò [le tre odi che il Parini avrebbe rimproverato al Gambarelli di avere incluse con le altre], essendo mia ferma intenzione di non pubblicare, che le cose da lui già approvate e raccolte in un volume; se tolgansi poche composizioni che vi volle aggiungere il severo giudizio di valenti Letterati, e che non si ometterà di ricordare» (*Opere* cit., I, p. XLI); «Io non dubito punto, che vi sia alcuno poco amante dell'onore nazionale, e della reputazione di un uomo grande, al segno di farsi lecito di divolgare sotto il nome di Parini altre Liriche non comprese nelle qui pubblicate. L'autore non ne raccolse altre in un volume, che disegnava egli di stampare, e che per buona ventura mi venne alle mani» (id., II, p. V).

2. Tale lo suppone ad esempio il Chiari (*op. cit.*, pp. 5, 8 ecc.; v. in particolare p. 5, nota 2: «il volume di cui parla il Reina sembra tutto di mano del Parini»).

3. *Op. cit.*, p. LXXVI: «Manifestamente è questo il manoscritto cui il Reina, come abbiam visto, accennò nell'Avvertimento al vol. II delle Opere, affermando di averlo recuperato *ecc.*».

risponde alla scelta del Reina, mentre una corrispondenza ci dovrebbe essere, e assoluta, se si deve far credito alle sue dichiarazioni di scrupolosa fedeltà all'esemplare del poeta. Accettare l'identificazione proposta dal Mazzoni (non senza fondamento, come vedremo, nonostante le apparenze) equivarrebbe a negare subito, con la fedeltà al suo modello, l'autorità stessa dell'edizione del Reina: conclusione che è prudente fondare se mai sui risultati di più precise verifiche. Anche ammettendo infatti (non potendola escludere in assoluto) l'eventualità che il misterioso volume sia finito chi sa dove, contumace a qualsiasi inchiesta, noi disponiamo della sua sedicente copia conforme, anzi di quella che ci si offre come la realizzazione del progetto editoriale divisato dallo stesso Parini. E vediamo dunque di esaminarla fiduciosamente: se questo è il libro voluto dal poeta, asciutto, essenziale, rigoroso nell'escludere un gran numero di versi (in buona parte riuniti poi dal Reina nel volume terzo delle *Opere*), una ricognizione delle linee della sua sobria architettura sembra per lo meno utile a comprendere i criteri che lo informano.

Si è già detto che il Reina spinge il suo scrupolo di diligente esecutore testamentario al punto di rilevare in nota i pochi casi in cui ha aggiunto, al contenuto del volume che gli servì da esemplare, qualcosa che il Parini non ci aveva messo: sono il sonetto sull'abolizione dei Gesuiti («L'arbor fatale che di rami annosi»), trovato «volante», come si informa il lettore, tra quelle pagine, e incluso per obbedire alla volontà di «uomini autorevoli»;[1] il frammento di un'Ode per nozze («Chi noi già per l'undecimo Lustro scendente»), ottenuto

1. *Opere* cit., II, p. VI: «Dubitandosi da taluno, se un Sonetto *sull'abolizione de' Gesuiti*, il quale trovossi volante nel volume delle Liriche del Parini, sia cosa di lui, non tralasciai di accennarne il dubbio a suo luogo, onde evitare ogni taccia di usurpazione». E infatti a p. 24 una nota avverte: «Alcuno dubita se questo sonetto sia di Parini: la voce comune lo vuole suo: uomini autorevoli amarono, che si pubblicasse fra le cose di lui».

dalla compiacenza del suo possessore;[1] e, probabilmente, benché la dichiarazione qui sia meno esplicita, gli ultimi versi scritti dal Parini alla vigilia della morte («Predàro i Filistei l'Arca di Dio»).[2] Tolte le quali sovrastrutture, messe onestamente in evidenza, tutto il resto sarà da ritenere parte e corpo della fabbrica disegnata dalla mente del poeta. Ma proprio qui dove il Reina, con la sua garanzia, ci consente, e insieme pretende, la nostra fiducia più ampia, abbiamo la sorpresa di imbatterci nella prova non dubbia della sua infedeltà. Ce la forniscono, si badi, niente meno che due apocrifi: «Io vidi il tempo che lo sguardo acuto», un sonetto di Clemente Bondi che lo rivendicò per suo pubblicandolo a Venezia pochi mesi dopo, e una canzonetta («Nel mirar quegli occhi tuoi»), prodotto della modesta musa di un dilettante, Raffaele Arauco, quale ebbe a riconoscerla Giuseppe Bernardoni, suo intimo amico.[3] Cose, insomma, l'una e l'altra, che il Parini non può certo avere scambiate per sue, e la cui presenza ci obbliga a ritenere che il Reina, come editore, si sia riservata una libertà di iniziative assai più larga di quanto abbia voluto ammettere per aumentarsi il credito: libertà che, come nella scelta, altrettanta e anche maggiore potrebbe aver usata, con più o meno lieve arbitrio, nel dare ordine ai testi e nel determinarne la lezione.

Mai, che ci risulti, è stato rilevato, sia pure a diversi fini, che, quanto all'ordine, l'edizione del Reina, nell'interno delle diverse sezioni metriche, si attiene, o piuttosto tende

1. Cfr. la nota in *Opere* cit., II, p. 250: «Il Professore di eloquenza Giuseppe Maria Pagnini mi diede gentilmente questo grazioso frammento, che trovossi pure fra le cose di Parini».

2. Cfr. la nota in *Opere* cit., II, p. 44: «Si volle esigere da Parini questo Sonetto pel ritorno degli Austriaci in Milano: la lezione che si segue per testo è scritta di suo pugno l'ultima mattina di sua vita: egli dettollo momenti dopo, come vedemmo già, al Professore Paolo Brambilla con le lezioni varie corsive [cioè con le varianti date dallo stesso Reina in calce]».

3. Cfr. Mazzoni, *op. cit.*, pp. 530 (nota al n. CCXXV) e 538 (nota al n. CCXXXII).

ad attenersi, nel limite dell'accertabilità dei dati, al criterio cronologico. La sezione dei *Sonetti*, per esempio, si apre con una poesia di Ripano, «O sonno placido che con liev'orme», e si chiude con il canto del cigno di «Predàro i Filistei l'Arca di Dio»: entro questi termini tutti gli altri testi si dispongono, dal '52 al '99, secondo il volgersi degli anni;[1] e uguale criterio, sia pure con incertezze che non confondono la linea di sviluppo, si riscontra anche nelle sezioni delle *Odi* (come vide già il Chiari), delle *Canzonette* e dei *Frammenti*.[2] Il rispetto della cronologia però, se prova la serietà e l'impegno del Reina nel suo lavoro, non è criterio che debba valere se non in assenza di un diverso ordinamento voluto dall'autore; e si sa che i poeti nell'ordinare le loro raccolte di versi se ne mostrano assai meno preoccupati che di altre ragioni strutturali, più liberamente soggettive e insieme più stret-

1. Tolto l'apocrifo, quarantuno sono i sonetti editi in *Opere* cit., II, dei quali dodici sono rimasti, anche dopo gli studi più recenti, senza una data precisa o probabile. Trascurando questi, e citando per il momento solo i datati con qualche certezza, la successione loro è la seguente: I. «O sonno placido . . .» (1752); II. «Vanne, o vergin felice . . .» (1757); IV. «La forte Madre . . .» (1758); V. «Quando Costei . . .» (1758-59); VI. «Queste incallite man . . .» (1750, ma ripubblicato nel 1764); IX. «L'arbor son io . . .» (1767?); X. «O Povertà, che dal natio . . .» (1767); XIV. «Quando il Nume improvviso . . .» (1769); XXII. «L'arbor fatale . . .» (1773); XXVII. «Ecco del mondo . . .» (1784); XXVIII. «Scorre Cesare . . .» (1784); XXIX. «Teseo Osiri Giason . . .» (1784); XXX. «Tanta già di coturni . . .» (1783); XXXII. «Ardono, il giuro . . .» (1789); XXXIII. «Grato scarpel . . .» (1787?); XXXIV. «Ben ti conosco . . .» (1789); XXXV. «Non a voi sorde mura . . .» (1788); XXXVI. «Quanti celibi e quanti . . .» (1788); XXXVII. «Viva, o Signor, viva . . .» (1789); XXXVIII. «Silvia immortal . . .» (1789); XXXIX. «Poi che tu riedi a vagheggiar . . .» (1793); XL. «Fingi un'ara, o Pittor . . .» (1793); XLI. «Rapì de' versi miei . . .» (1793); XLII. «Predàro i Filistei . . .» (1799). Entro quest'ordine è possibile collocare anche i sonetti per i quali è stato indicato solo il termine *ante* o *post quem* e che sono, comunque, di datazione incerta: III. «Virtù donasti . . .» (ant. al 1768); XV. «Sì, fuggi pur le glebe . . .» (idem); XXVI. «Quell'io che già . . .» (post. al 1764), e così gli altri che sono di data affatto sconosciuta ma che dovrebbero appartenere, secondo la collocazione del Reina, al periodo intermedio tra le date sicure dei sonetti fra i quali si interpongono.

2. Qui, anche per il minor numero di testi, la successione cronologica risulta meno netta. Nelle *Canzonette* (cinque, se si trascura l'apocrifo) le sole datate sono *La primavera* (1765?) e *Il brindisi* (1778), rispettivamente II e VI della sezione. Tra i *Frammenti* il I è del 1780-83, il II dell'89-90, il IV del '98-99; il VI però dell'80 (e gli altri tre senza data).

tamente legate a una particolare idea della propria opera. Non è neppure il caso di dire quanto sarebbe assurdo il proposito di chi volesse disporre cronologicamente i testi che compongono, poniamo, il *Canzoniere* petrarchesco o le *Myricæ* o gli *Ossi di seppia*; e male pertanto, a nostro avviso, hanno fatto gli editori delle *Odi* che, mentre sostenevano l'attendibilità del Gambarelli o del Reina, quali portavoci variamente autorizzati della volontà del Parini, di fatto ne adottavano la scelta, ne seguivano la lezione, ma sovvertivano, in accordo a una migliore conoscenza della data di ciascun testo, l'ordine seguito dall'una o dall'altra stampa. Da parte nostra ci guarderemmo bene dal segnare a vantaggio del Reina, rispetto al suo predecessore, il fatto che egli, nell'ordinare le *Odi*, abbia realizzato un'approssimazione maggiore alla più sicura cronologia accertabile: il Gambarelli non la ignora, ma non la elegge a criterio cui attenersi; la elegge invece il Reina, che, nella misura poi in cui il suo proposito risulta realizzato solo imperfettamente, mostra ancora una volta di non eseguire una volontà deliberata del Parini (il quale è da supporre avesse dei fatti suoi una conoscenza meno imprecisa), ma di comportarsi a modo suo.[1]

A risultati non diversi siamo pure condotti dall'esame della lezione, dove, anzi, tenuto conto delle consuetudini e dei metodi filologici allora in uso, sarà da attendersi senz'altro una maggiore arbitrarietà. Gli editori più recenti hanno

1. Della data delle *Odi* il Gambarelli discorre in nota alla maggior parte di esse, ora fornendo indicazioni precise ora più generiche, ma non per ignoranza, bensì per una certa discrezione, un elegante distacco che si direbbe dello stesso poeta, come quando per *La salubrità dell'aria* si suggerisce che «fosse scritta forse un trenta e più anni addietro» (ed è infatti del '59), o per *La impostura* «circa un trent'anni fa» (il che ci porta esattamente al '61). Ciò non di meno il Gambarelli apre la sua edizione con *L'innesto del vaiuolo* (del '65, come non omette di indicare) e seguita con *La salubrità dell'aria*, *La vita rustica* (messa in relazione con «le devastazioni fatte in Dresda, e nel suo territorio, dalle truppe Prussiane nel Novembre del 1758»), *Il bisogno* (pure assegnato al '65), *Il brindisi* (non datato in nota), *La impostura* ecc.

già messo sul conto delle iniziative personali del Reina ora l'addizione, al frammento di un'Ode per Angelo Maria Durini, di un'ultima strofe che nei manoscritti risulta appartenere a un'altra redazione degli stessi versi, dedicata alla marchesa Paola Castiglioni; ora, invece, l'omissione, nel frammento in morte del Balestrieri, dei vv. 29-32 che, assenti nei mss. Ambr. III 4 e 8, non mancano nell'autografo II 4; ora, infine, il carattere composito del frammento di un'Ode sulla chinachina che in quello stesso autografo compare due volte a una trentina di carte di distanza: in pulito, prima, fino al v. 30, e il Reina segue questo testo; in fase di elaborazione, più avanti, e da qui toglie i vv. 31-36. Iniziative, ci si vorrà obiettare, che potrebbero risalire allo stesso Parini nel momento in cui pensò di ordinare e trascrivere, o far trascrivere, in quel suo volume i pochi testi frammentari che desiderava non andassero perduti;[1] ma altrettanto non potrà dirsi di tutta una fitta serie di casi in cui la lezione criticamente ricostruibile in base ai materiali giunti sino a noi non coincide con quella del Reina. Ne citeremo solo due, per brevità, ma anche perché sufficientemente probanti ai nostri fini. I vv. 9-10 del sonetto per l'Alfieri («Tanta già di coturni, altero ingegno») nella stampa si leggono «Per che dell'estro a i generosi passi Fan ceppo i carmi? [. . .]»; ma nel ms. Ambr. III 4 il Parini li corregge poi di sua mano in «Perché del genio tuo sublime a i passi Ostano i carmi? [. . .]». Parimenti il v. 1 del sonetto «Ardono, il giuro, al tuo divino aspetto Alma Sposa di Giove [. . .]» passa, nei mss., attraverso varie fasi: prima, nella lezione seguita dal Reina, ricorre negli Ambr. III 1, 5, 6 e nella miscellanea Morbio; poi *il giuro* è cancellato e corretto in *il credi* (Ambr. III 8) e con questa nuova lezione il sonetto figura in più manoscritti, tra cui l'autografo Ambr. II 1, e, a stampa, nel «Giornale

1. Cfr. *Opere* cit., II, p. VI: «Il mentovato volume contiene de' frammenti Lirici, che l'autore non voleva perduti».

poetico» del 1789; ma nell'Ambr. III 4 una volta ancora il Parini di suo pugno corregge sopra il rigo in «Scende il poter del tuo divino aspetto Alma Sposa di Giove *ecc.*».[1] E fermiamoci pure, ma è fin troppo evidente che il Reina, qui come in altri casi, non solo non ha davanti il documento dell'ultima volontà del Parini, ma questa volontà non è punto in grado di stabilire con i suoi mezzi, e pertanto sceglie, tra le varie lezioni offerte dalle carte del poeta, la «migliore», secondo il suo personale giudizio. Sicché, da qualunque parte si muova, dalla scelta, dall'ordine o dalla lezione dei testi, si arriva sempre a un medesimo risultato: cioè a toccare con mano che la raccolta delle *Poesie liriche* pubblicata nel 1802 non è affatto la realizzazione a stampa di un progetto di libro predisposto dal Parini, bensì il prodotto della volenterosa, ma insufficiente iniziativa del suo editore.

Forti di tale conclusione, possiamo anche preoccuparci di serbare al Reina una parte del credito che gli abbiamo sminuito e concedergli che il «volume» a cui fa riferimento non è invenzione della sua fantasia. Se non lo abbiamo riconosciuto tra le carte dell'Ambrosiana, come non lo riconobbero gli altri prima di noi, l'errore fu nostro e di tutti quelli che si immaginavano dovesse corrispondere all'edizione del Reina come l'originale a una sua copia; ora invece che sappiamo come quella non possa essere presa per la sua fotografia, ma tutt'al più per un *identikit*, non abbiamo difficoltà a consentire col Mazzoni che lo riconosceva «manifestamente» nel ms. Ambr. III 4: l'unico vero «volume» del fondo

1. Ci resta incomprensibile il comportamento del Mazzoni e del Bellorini che stampano la lezione definitiva in apparato e pongono a testo quella intermedia. Ma non è la sola perplessità suscitata dalle loro edizioni delle cosiddette *Poesie varie*: a cominciare dall'ordinamento che (una volta riconosciuto il valore di scelta definitiva del ms. Ambr. III 4, probabilmente, come diciamo più avanti, in vista di un'edizione da mettere accanto alle *Odi*) non dovrebbe discostarsi dalla disposizione dei componimenti riuniti in quel manoscritto (trasponendo semmai in un'appendice i versi riprovati dopo il '92 e in una seconda quelli riprovati già avanti, così da non esservi trascritti).

(dove non mancano altri quaderni, ma fisicamente più smilzi), con le poesie distribuite secondo il loro schema metrico, un gruppo di frammenti[1] e un suo Indice dei capoversi. Raccolta organica, in cui si ritrovano trentasette dei quarantun sonetti (più una canzone e un frammento) editi dal Reina nel volume delle *Liriche*;[2] ma anche dell'altro, incluso da lui già nel volume precedente[3] e, in misura più massiccia, nel successivo,[4] quando rinunciò ai criteri di stretta prudenza sin lì seguiti. Sicché, del contenuto del codice alla fine non tralasciò che le poesie (non peraltro tutte) disapprovate dal

1. V. la nota a p. 31.
2. Dei quattro mancanti al totale (il quarantaduesimo infatti è l'apocrifo da restituire al Bondi) due sono «L'arbor fatale che di rami annosi» e «Predàro i Filistei l'Arca di Dio», che il Reina dichiara, come si è visto, di avere attinto da altra fonte; due invece, non accompagnati da nessuna nota analoga, erano già comparsi in raccolte a stampa del '50 («Queste incallite man, queste carni arse») e del '58 («La forte madre che mirò il suo figlio»).
3. *L'auto da fè*, nell'Ambr. III 4 cassato poi dal Parini, *Sopra la guerra*, e *Al Consigliere Barone de' Martini*. I testi del codice cassati dal poeta sono: [Sonetti] «Allor che in terra . . .»; «Alto germe d'eroi . . .»; «Bella gloria d'Italia . . .»; «Questa che le mie forme . . .»; «Face orribil, se è ver . . .»; «Che spettacol gentil . . .»; «Più non invidio . . .»; «La penitenza del mio fallo . . .»; «La fetida del cor . . .»; «Fior delle vergini . . .»; «Mentre fra le pompose . . .»; «No non si pianga . . .»; «Dove o pura colomba . . .»; «Stolta è costei . . .»; «Mancavan forse a te . . .»; «Allor che il cavo albergo . . .»; «O tardi alzata . . .»; «E dove o Temi . . .»; «Oh beato colui . . .»; «Signor, tra i fasti . . .»; «Mirate come scioglie . . .»; «Se i lacci poi . . .»; «Quanto t'invidio . . .»; «Quel, che la lebbra . . .»; «Viva, o Signor, viva . . .»; «Vedete, oh dio! vedete . . .»; «Milan rammenta . . .»; «Io son nato in Parnaso . . .»; «Filli, qualor . . .»; «Quando il Nume improvviso . . .»; «Nel maschio umor . . .»; «Chiunque dice . . .»; «Son le furie d'averno . . .»; «Muse pitocche . . .»; «Molti somari . . .»; «Il Pomo, che a le nozze . . .»; «Da un tal, che pare . . .»; [Versi sciolti] «Pingimi, o Musa, or che . . .»; [Terze rime] «Or ecco il Carnevale . . .»; «Un di costor . . .». In tutto quaranta, che il Reina escluse, ubbidientemente, dal volume delle *Liriche*, tranne cinque («Più non invidio . . .»; «Mentre fra le pompose . . .»; «O tardi alzata . . .»; «Viva, o Signor, viva . . .»; «Quando il Nume improvviso . . .»).
4. Sono trentatré componimenti vari, tra i quali dieci di quelli cassati dal Parini (complessivamente, dunque, nei primi tre volumi delle *Opere* il Reina ne incluse sedici): «Bella gloria d'Italia . . .»; «Nel maschio umor . . .»; «Chiunque dice . . .»; «Son le furie d'averno . . .»; «Muse pitocche . . .»; «Molti somari . . .»; «Il Pomo, che a le nozze . . .»; «Da un tal, che pare . . .»; «Or ecco il Carnevale . . .»; «Un di costor . . .». Unico testo dell'Ambr. III 4 non cassato dal poeta ed escluso dal Reina è il sonetto «Che pietoso spettacolo . . .».

Parini, in un secondo tempo, con tratti a penna incrociati o verticali; ma nel 1802 era stato più rigoroso dello stesso poeta e poteva, a buon diritto, dichiarare il suo zelo di rigido tutore dell'«onore nazionale» e della «reputazione» pariniana.

Scritto dal Gambarelli (il che lo data a prima del 15 giugno 1792, giorno del suo suicidio), il codice Ambr. III 4 fu riveduto dal poeta nel '93 o più tardi, quando con grafia senile vi aggiunse, nelle ultime carte dopo l'Indice, quattro nuovi sonetti,[1] introdusse in più luoghi lezioni diverse e cassò molte cose che non approvava più. La raccolta fu avviata nell''89 (si apre infatti con un sonetto di tale data) o anche dopo, se, come propendiamo a credere, l'assenza delle *Odi* è da mettere in relazione con l'inutilità di trascrivere cose ormai in corso di stampa o già stampate (il che ci porterebbe al '91): essa va pertanto considerata come parte di un piano di edizione predisposto, intorno a quell'anno, dal Gambarelli e da lui realizzato solo per le *Odi*:[2] la sua morte non fu, probabilmente, l'ultima delle cause per le quali rimase poi incompiuto. Che, stando così le cose, il Parini, dopo il '95, trascrivesse o facesse trascrivere di nuovo testi già editi, che aveva modo di correggere, come era suo solito, in margine a qualche esemplare a stampa,[3] ci sembra assai

1. Sono «Silvia immortal...»; «Poi che tu riedi... ; «Fingi un'ara...»; e «Rapì de' versi miei...», il primo dell'89, gli altri del '93. In questo stesso ordine figurano nell'edizione del Reina (*Opere* cit., ii, pp. 40-43).

2. Si veda il già cit. *Avviso* premesso dal Gambarelli alle *Odi*: «A queste sole adunque ha dovuto l'*Editore* limitar per ora il suo desiderio. Tante altre cose, e di questo e di diverso genere, specialmente del giocoso: tante prose [...] è forza che se ne stiano per al presente dov'elle sono».

3. Uno di questi esemplari corretti dal Parini appartenne a Giuseppe Bernardoni. Ne dà notizia il suo possessore nella presentazione, certamente sua benché anonima, dell'edizione di *Poesie scelte* apparsa, come si è detto, a Milano nel 1814 e impressa nella stamperia di Giovanni Bernardoni. Giustificando qui il proprio lavoro, il prefatore scrive: «Quanto [...] alle *Odi*, noi avremmo voluto farne una scelta la più rigorosa; ma molti ostacoli insorsero contra questo nostro divisamento. Taluna di quelle, che sembravano doversi ommettere, era stimabile per l'invenzione; tale altra per l'artificio dello stile; questa per un pregio; e quella per un altro. Laonde noi ci siamo indotti a pubblicarle

difficile; e pare legittimo il sospetto che anche il Reina, per completare sulla base di quel codice il volume delle poesie liriche, si servisse per le *Odi* dell'edizione del '91 o del '95, facendo ricorso saltuario agli autografi e alle carte da lui possedute. È quanto, per tirare le somme, ci proponiamo di verificare.

Il libro delle *Odi* del 1802 ha in comune con il primo del '91 solo diciassette componimenti, ai quali sono da aggiungere *La primavera* e *Il brindisi*, dislocati, nello stesso volume, tra le *Canzonette*. Ora, per le Odi iv-vi, viii-ix, xii-xiii, xv-xvi, xix-xxii, il Reina offre una lezione che non si discosta affatto, tranne che per minuzie grafiche e di punteggiatura, da quella del Gambarelli: tale il risultato a cui giunge l'attentissima collazione del Chiari. Per altre quattro (i, ii, x, xi) non presenta che varianti formali: i 71 *talun* (per *taluno*); ii 80 *Sacrificossi* (per *Sagrificossi*); x 23 *de'* (per *di*); xi 25 *feminea* (per *femminea*) e 66 *asfalto* (per *àsfalto*):[1] dove son da rilevare una lezione superata (x 23), inclusa come tale dalla stampa del '91 nella lista delle «Correzioni» messa in fondo

tutte, trattone tre sole; cioè: *Il Piacere e la Virtù*; *Piramo e Tisbe*; e *Alceste*; le quali furono dallo stesso Autore rifiutate, sebbene avessero già veduto la luce con le stampe. Una non dubbia prova di tale rifiuto si vede in un esemplare delle *Odi*, impresse in Milano nel 1791, il quale è posseduto dall'Editore del presente volumetto, ed in cui di propria mano del Poeta sono esse cancellate; e le ultime due sono anzi, per un più manifesto indizio di disapprovazione, segnate nel principio con una croce. Tutt'e tre vennero poi anche rigettate dalla Raccolta delle Opere Pariniane, fatta dal sig. Avvocato Francesco Reina. Nè dee tacersi, che quella ancora col titolo *La Primavera*, da noi posta tra le *Canzonette* col *Brindisi* e con *Le Nozze*, vedesi cassata nell'anzidetto esemplare». E più avanti, a proposito della grafia delle preposizioni articolate preferita dal poeta (v. p. 24 nota), si dice che «Cotale suo modo è usato nel ricordato esemplare delle Odi, stampate nel 1791; nel quale si vedono anzi qua e là le opportune correzioni di mano di Parini» (pp. vii e ix).

1. Si aggiunga anche *Insegnogli* (in luogo di *Insegnolli*), del v. 15, piuttosto correzione di errore che vera e propria variante formale (come tale già emendato dalla stampa del '95: v. p. 24 nota). Per gli altri casi, *talun* è senza conforto di nessun altro testimone, *Sacrificossi* si riscontra nella sola Miscellanea Morbio, sempre assai scorretta, *feminea* invece è anche dell'autografo Ambr. II 1 e dei mss. Ambr. II 4 e III 8, anteriori, secondo l'ordinamento del Chiari, alla stampa Gambarelli.

al volume,[1] e una *lectio facilior* (*asfalto* in luogo di *àsfalto*, con accento alla greca come porta anche il solo autografo conosciuto, l'Ambr. II 1). Non restano dunque che le Odi III e XIV per le quali ricorrano differenze sostanziali. È noto che quando il Parini accondiscese, nell' '80, a pubblicare tra le *Rime degli Arcadi* la sua ode più antica, insieme a una scelta di versi di Ripano, gli piacque di correggerla e insieme di scorciarla, levandone tre strofe; ma che nel '91 e nel '95, consentendo di pubblicarla di nuovo, mutata in più luoghi, la ridiede completa. Se migliore l'una o l'altra decisione, si è discusso a lungo, con pareri divisi; e tanto più si potrebbe discuterne ancora, senza mai finire, perché la diversità dei critici non fa che riflettere la perplessità del poeta. Una cosa però è certa: che il testo del Reina è un «montaggio» arbitrario. In una di quelle sue note, alle quali si è avuto il torto di non prestare la giusta attenzione, egli dichiara di dare *La vita rustica* nel testo «pubblicato dall'autore nel vol. XIII dell'Arcadia di Roma, se tolgansi alcune correzioni, che vi fece dappoi». E infatti, quanto al numero delle strofe sta con l'edizione dell' '80, quanto alla lezione con quella del '91, salvo in due casi: al v. 11 dove legge *ne* in luogo di *ci* (serbando la lezione della prima e della seconda stampa, che però in questa è sostituita in sede di tavola delle «Correzioni») e al v. 77 in cui reintroduce una variante (*Sotto le meste piante*), anteriore, come tutti i manoscritti che la portano, alla lezione delle *Rime degli Arcadi*.[2] Varianti già rifiutate sono pure, nell'Ode XIV (*Le Nozze*), le lezioni dei vv. 16 (*Si comincia a vagheggiar*, in luogo di *rimirar*) e 24 (*Che va e viene all'onda egual!* per *Ch' or discende or alto sal*), desunte l'una e l'altra da manoscritti che testimoniano una fase dell'elaborazione precedente il testo del '91. Recuperi e soltanto recuperi, nelle

1. V. la nota a p. 24.
2. Cfr. Chiari, *op. cit.*, p. 173, dove i mss. Ambr. III 3, 8, 10 costituiscono il primo gruppo di testimonianze.

Odi come nei *Sonetti*; e sarebbe veramente incredibile che, dal '95 al '99, il Parini, correggendo i suoi versi, non introducesse mai neppure una sola variante innovativa, ma si limitasse, oltre che a riportare in circolo lezioni già rifiutate, a uniformare la grafia delle preposizioni e a sdoppiare *alfine* in *al fine*, *benché* in *ben che*, e così via.[1]

Copia *descripta* dalla Gambarelli, come volevasi dimostrare, e per di più contaminata,[2] l'edizione del Reina riorganizza i testi secondo un intenzionale ordine cronologico ed espunge, come rifiutate dal Parini (avendo qui l'appoggio

1. Infatti, oltre le uniformazioni già introdotte dalla stampa Bolzani, v. nota a p. 24, l'edizione del 1802 reca, sistematicamente, le sgg. grafie sdoppiate: *al fin*(*e*) V 28, VIII 117, XIII 40, XX 74; *ben che* VII 95, XVI 26, XXII 137; *ben sì* XVI 96; *di anzi* IX 2, XX 6, XXII 96; *d'intorno* XXII 74, 121; *già mai* XXII 174; *in fra* I 181; *per anco* XX 46; *per ch*(*e*) III 1, IX 55, 81, 133, XIX 103, e così pure XXIV 1, 3, XXV 33, 53, dove tutti, manoscritti, prime stampe ecc., hanno *perché*.
2. Discorso a parte richiedono le odi posteriori al '91 (XXIII-XXV). Per le ultime due il Reina, rispetto alla edizione Bolzani, dà un testo che ne differisce solo in particolari grafici e di punteggiatura (e analoghe oscillazioni ricorrono anche nei manoscritti e nelle *sueltas*). Per l'Ode XXIII, invece, di cui il ms. Ambr. III 4 ci dà un testo eguale a quello del '95 (salve anche qui particolarità d'interpunzione) ma con alcune correzioni in atto (vv. 37-39 *Ben puoi tu novo illepido Sceso tra noi costume Che vano ami* ecc. è mutato nell'interlineo in *Ben può ben può sollecito D'almo pudor costume, Che vano ama* ecc. e, a margine, in *Ben puoi ben puoi tu rigido Di bel pudor costume* ecc.; 102 *pargoletto* soppianta *giovinetto*; 103 *vicino* sostituisce *vicine*; 105 *Provan tra lor le vergini* è variante di *Esercitan le v.*; e 107 *Già di guidar sospirano* di *Già di g. s'apprestano*), Il Reina ora (vv. 105, 107) fa proprie le lezioni innovative dell'autografo, ora le trascura, con un procedimento contaminatorio, quindi, che non può essere seguito. A completare la serie di testimonianze disponibili per la costituzione del testo dell'Ode XXIII, ricorderemo, con Augusto Vicinelli, *Il Parini e Brera*, Milano 1963, pp. 7-8 e 397, che l'autografo lamentato perduto dal Chiari, *op. cit.*, p. 72, come prima di lui dal Mazzoni e dal Bellorini, si trova invece nell'archivio Castelbarco, e che, come esemplare di dedica del poeta alla destinataria, è stato dal suo scopritore pubblicato in facsimile fin dal 1929. Per l'Ode XXV, il dubbio del Mazzoni, *op. cit.*, p. 203, che l'edizione veneziana del '96 non fosse la prima, «trovandosi asserito che ve n'è una milanese, di quello stesso anno», va sciolto, aggiungendo alle testimonianze di cui egli si è servito, e si sono serviti gli altri dopo di lui, la stampa uscita già nel '95, a Milano per l'appunto, dal tipografo Bianchi. L'opuscolo si trova nella Biblioteca Ambrosiana, legato insieme a una copia in carta azzurra dell'Ode XXIV, in appendice a un esemplare della Gambarelli (S.Q.O. IV. 37: ALLA MUSA | ODE | DI GIUSEPPE PARINI, pp. 8 nn., [in fondo] MDCCXCV, In Milano. Presso il Bianchi); una seconda copia è posseduta da Antonia e Roberto Tissoni che me l'hanno amichevolmente segnalata.

della concorde testimonianza del Bernardoni),[1] le tre odi «improvvise»[2] che, come si è detto in principio, sono *Il piacere e la virtù*, *Piramo e Tisbe* e *Alceste*. Si potrebbe, pertanto, nel ridare l'edizione del '91 (con le correzioni e le uniformazioni della sua replica del '95) ristampare queste odi in appendice; o, tenuto conto del margine di dubbio che rimane anche intorno alla testimonianza del Bernardoni,[3] mantenere l'ordine della prima stampa come ogni altro suo aspetto: rispettarla, insomma, come struttura collaudata dal poeta, come «libro». Diciamo appunto *Il libro delle Odi*. E sia espressa la nostra riconoscenza di lettori di poesia ad Agostino Gambarelli, di Fara Novarese, l'«aureo discepolo» del Parini, secondo l'elogio dello stesso Reina, che, quarantacinquenne appena, «per disperata malinconia si trafisse colla spada».

1. V. la nota 3 a p. 34.
2. Prima che dal Reina, riconosciute tali già dal Gambarelli: cfr. *ed. cit.*, p. 163, dove dell'ode *Il piacere e la virtù* si dice che fu «scritta e stampata frettolosamente intorno al 1774 *ecc.*», e p. 168, dove delle altre due, «piccioli componimenti, che poi andarono per varie mani», si precisa che furono stese dal Parini per «dare due temi ad un nobile e applaudito Improvvisatore». Si direbbe anzi che il racconto del Reina sia un'amplificazione retorica di queste notizie.
3. Cfr. Chiari, *op. cit.*, p. 6, nota 1: «A giudicare da quanto fece il Parini per le *Rime di Ripano Eupilino*, le poesie segnate con una croce [v. la nota 3 a p. 34] non sono disapprovate nel senso più ampio e più comune della parola, ma piuttosto approvate per una qualche speciale raccolta e disapprovate solo nei riguardi della raccolta che per prima le contenne. Sono, queste, cose difficili a interpretarsi rettamente *ecc.*». Tranne che per questa sua deposizione, peraltro incerta, sul rifiuto delle Odi VII, XVII, XVIII, la stampa 1814 del Bernardoni non ha nessun valore testuale, ripetendo, in un ordine diverso dei componimenti, la stampa Bolzani del '95, con interventi personali giustificati dal suo proposito di «agevolare ai giovani l'intelligenza (talora non troppo facile) e la retta pronunciazione de' versi Pariniani» (p. X).

L'OFFICINA DELLA «NOTTE»

A POCHE opere di poesia quanto al *Giorno* del Parini (si pensa subito, per un caso analogo, alle *Grazie* foscoliane) compete di pieno diritto la qualifica di opera *in fieri*: il poeta che pure vi attese per circa quarant'anni non arrivò mai a porre un termine e a dare compimento al suo eterno lavoro; non solo, ma in un periodo così lungo, culturalmente mobilissimo, il *perfectum*, cioè quanto già era stato fatto, e addirittura consegnato alle stampe (è il caso del *Mattino* e del *Mezzogiorno*), veniva di continuo retrocesso ad *infectum*, la fabbrica già parzialmente innalzata, destituita a magazzino di materiali semilavorati usufruibili per un'altra fabbrica, uguale e sostanzialmente diversa.

Del destino particolare del *Giorno* la causa, almeno in parte, sarà forse da far risalire alla mancanza, nella fase del progetto iniziale, di un piano particolareggiato dell'opera, sicché l'esecuzione scalare del secondo e poi del terzo poemetto (per non dire già della sproporzione quantitativa delle due parti pubblicate) venne man mano imponendo una diversa ristrutturazione dell'insieme. Dire però a priori delle altre ragioni più intriseche non è possibile, e tanto vale non anticipare ipotesi e tanto meno risultati.

A noi preme invece rilevare subito due esigenze preliminari. La prima, a cui hanno dato conveniente rilievo gli studiosi più recenti, e più intelligenti, del problema è la necessità di distinguere, sulla base della tradizione manoscritta e a stampa, e di tenere editorialmente distinte, due redazioni del *Giorno*: una redazione corrispondente al progetto di partenza di un'opera in tre parti di cui due intieramente realizzate (il *Mattino* e il *Mezzogiorno* nell'edizione del '63 e del '65), più una terza, la *Sera*, promessa nella citatissima lettera al Colombani per la primavera del '67, ma rimasta poi incompiuta; e una seconda redazione, consegnata soltanto ai manoscritti, che risponde a un progetto più tardo di un'opera in quattro parti, dove il *Mattino* e il *Mez-*

zogiorno (ribattezzato peraltro in *Meriggio*), radicalmente rielaborati, si completano in una più vasta unità con il *Vespro* e la *Notte*. La tesi dell'«ambiguità» dell'arte pariniana, fondata criticamente su certe dissonanze interne al *Giorno*, dipende, non per poco, a nostro parere, dalla confusione editoriale delle due redazioni del poema, per cui, dalla prima stampa del 1801, a cura di Francesco Reina, alle più recenti dell'Albini, del Mazzoni eccetera, non si è trovato ostacolo a mettere insieme il testo del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, come si legge nelle stampe originali, con il *Vespro* e la *Notte* ricavati dai manoscritti; anzi, in molti casi, a contaminare tra loro lezioni che appartengono a fasi diverse del lungo processo elaborativo: «un *pastiche*», osserveremo con le chiare parole del Caretti, «dove i raccordi interni divengono necessariamente precari, dal momento che la struttura delle ultime due parti presuppone il testo delle prime due, come esso appare rielaborato nei manoscritti, e non quello primitivo delle stampe; e dove, per giunta, due toni, due momenti diversi della poesia pariniana, sono costretti a convivere forzatamente insieme, secondo un'unità del tutto illusoria, perché la prima metà risulta temporalmente e, quel che più conta, stilisticamente coeva alle odi giovanili, all'arte del primo Parini, mentre la seconda è contemporanea alle grandi odi della maturità».[1]

Necessità, pertanto, anche sul piano critico, di muovere, non già da una nozione statica del proprio testo, assunto come risultato, come oggetto da sottoporre a una descrizione caratterizzante, ma da una nozione dinamica, in forza della quale l'opera poetica si configura, piuttosto che come un «valore», come una perenne tendenza al «valore».[2] Da

1. Lanfranco Caretti, *Nota sul testo del «Giorno»*, prima in SFI IX (1951), pp. 175 ss., poi nel volume *Filologia e Critica – Studi di letteratura italiana*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1955, pp. 155 ss.
2. V. Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 247 ss.

qui la legittimità e, nel caso specifico e nella misura in cui un'opera sollecita da sé i mezzi più idonei per il suo approccio, la preferibilità di una lettura condotta lungo il filo aggrovigliato delle varianti, seguendo il lavoro correttorio del poeta fin dove ci riesce di ricostruirlo nelle sue leggi interne. Dove si tocca con mano che la costituzione critica del testo, di qualsiasi testo, che è il cómpito principe della filologia, è operazione non meccanica ma eminentemente spirituale, come ogni operazione che, nel corretto impiego di una determinata tecnica strumentale, comporti iniziative e deliberazioni criticamente responsabili, non passività di fronte al «dato», ma lucidità di scelte e coraggio di interpretazione. In questa diversa definizione concettuale del proprio oggetto (il «testo») sta infatti, e non solo nella maggiore perfezione degli strumenti oggi disponibili, la differenza della nuova filologia dalla filologia positivistica: una filologia non più agnostica davanti al documento, per niente disposta al ruolo servile di approntatrice di materiali per le supreme esercitazioni della critica, ma critica essa stessa, a parità di diritti con qualsiasi altro modo di lettura: anzi, per la sua attenzione alla parola del poeta la forma di critica più vicina all'atto espressivo. Non formalistica, dunque, cioè preoccupata dell'aspetto formale al di fuori della sua funzionalità poetica, che è l'accusa più comune ad esserle mossa, né tanto meno astorica, se amore di storia, non di inchiostri ingialliti e di polverosi scartafacci è quello che la fa aggirare nelle segrete officine degli scrittori: né la muove l'illusione ingenua di veder crescere l'erba, cioè di sorprendere la flagrante nascita della poesia, bensì la curiosità mai sazia dello storico, il quale respinge da sé, il più indietro possibile, il limite del mistero.

Nel nostro caso è dunque opportuno chiederci, innanzi tutto, fino a che punto siamo informati sul modo di lavorare del Parini. Della redazione a stampa del *Mattino* e del *Mez-*

zogiorno si sa che non ci è rimasto nessun manoscritto: non una delle molte carte che dovettero servire al poeta per abbozzarvi, correggervi, limarvi, si può immaginare con quanta cura, quei quasi duemilacinquecento versi, i soli del suo poema che in tutta la vita arrivò a pubblicare. Sorte non migliore ci è riservata anche per la seconda redazione, da ricostruire sulla base degli autografi – dieci in tutto – ciascuno dei quali costituisce, per così dire, la conclusione provvisoria di una fase di lavoro che vi si concreta e, materialmente, vi si annulla: nel senso che la copia in pulito viene a rendere inutili le sudate carte dell'elaborazione, le quali pertanto non era più necessario conservare. Ne consegue che, salvo casi eccezionali, in cui è dato di cogliere in atto l'impiantarsi di una nuova lezione sulla lezione precedente, noi disponiamo soltanto di belle copie, più o meno estese, che consentono di confrontare tra loro una serie di momenti conclusivi, di esiti, all'interno dei quali riesce tutt'altro che facile stabilire una diacronia, ricostruire una storia nel suo divenire.

A rendere però ancora più intricata l'impresa, non soccorrendo non che date esplicite ma neppure indizi utili per fissarle indirettamente, va soggiunto che il Parini non procede nel suo correggere sempre in una direzione rettilinea: da *a* a *b*, da *b* a *c* e così via, ma ritorna spesso indietro, quasi a cercare nel passato una sicurezza smarrita: ripesca, cioè, al di là di innovazioni temporanee, fasi anteriori, riammette in circolo lezioni già dimesse. Si può asserire che in generale i recuperi si fanno più frequenti proprio in coincidenza con la fase conclusiva; quanto più ampio l'arco di tempo lungo il quale si estende l'elaborazione, tanto più alta è la percentuale dei ritorni sui propri passi: da un massimo nel *Mattino* a un minimo nella *Notte* (per gli altri due poemetti non è possibile dire nulla, perché non disponiamo che di un solo manoscritto).

Con queste premesse, che rappresentano le difficoltà dinanzi alle quali si sono arrestati gli studiosi del problema

ecdotico del *Giorno*,[1] si comprende come la soluzione non vada cercata nello scrutinio di ciascuna variante isolata, ma nel riconoscimento di un sistema correttorio. Presa a sé sola, ogni variante è come una bandieruola impazzita che gira nella direzione di tutti i venti; inquadrata invece nel sistema di tutte le altre varianti o degli istituti stilistici privilegiati dalla poetica dell'autore, indica necessariamente un solo punto cardinale: quello, non importa se più o meno accetto al gusto personale del critico, verso cui tendeva il poeta nel suo lavoro. La chiave che consente di superare l'*impasse* è quella che dal piano della correzione puntuale ci introduce nello spazio di un sistema: si tratti di un sistema denotativo (in cui la correzione si motiva, all'interno del testo, sulla base di collisioni ravvicinate o a distanza), oppure di un sistema connotativo (in cui la variante dipende dall'entrata in azione di una legge stilistica propria dell'autore, di un suo *tic* espressivo). Ma sarà il caso di venire subito al concreto, esemplificando sul testo della *Notte*.

Osservato che il numero più alto di testimoni (sei: tutti peraltro autografi del Parini) si registra in coincidenza con i vv. 1-119, fermiamoci in questa zona e mettiamo in evidenza, in primo luogo, i casi in cui l'accordo generale viene meno per l'opposizione di un solo manoscritto contro tutti gli altri: nella fattispecie dell'Ambr. IV 17 contro gli Ambr. IV 11, 13, 14, 15, 16.

Nel caso che ci si offre per primo (vv. 21-23), il «sospettoso adultero», sorpreso d'affanno alla vista delle smorte fiamme che esalano, nel buio della notte, dalla putredine terrestre,

> *lento*
> *Col cappel su le ciglia, e tutto avvolto*
> *Nel mantel se ne gìa con l'armi ascose.*

1. Osservazioni acute, per il testo del *Mattino*, sono state avanzate, su basi parzialmente vicine al nostro punto di partenza, da Pietro Citati, *Per una storia del «Giorno»*, in «Paragone» 60 (1954), pp. 3-28.

Lezione dei cinque, ai quali l'Ambr. IV 17 si oppone leggendo al v. 23:

Entro al manto sen gìa con l'armi ascose

dove sarebbe facile rilevare un plusvalore di letterarietà e un tono classicamente più sostenuto nel passaggio dal saltellante ritmo anapestico al più grave movimento spondaico-dattilico; difficilissimo però, anzi avventato dire la posizione dell'Ambr. IV 17 nella serie: se cioè costituisca il punto d'arrivo (per cui si debba parlare di acquisto di quel tono) o invece di partenza (che significherebbe il contrario), o se non sia un'innovazione transitoria situabile, tra gli altri autografi, in un punto intermedio più o meno avanzato. Ma non sarà così se dalla correzione locale passiamo al contesto, se, in altre parole, cerchiamo di cogliere i nessi che implicano questa variante nel sistema di altre scelte, vicine o lontane («implicazione» è il termine usato per l'appunto da Contini in una sua lettura leopardiana,[1] straordinariamente in anticipo, per metodo, anzi istituzionale, rispetto agli esercizi della odierna critica strutturalista: se ne fa viva, nel ricordo, dal rosso acceso del fascicolo di «Letteratura» dove comparve, una primavera a Firenze, di vent'anni fa). A quattro versi di distanza, infatti, dunque nella contiguità più immediata (vv. 25-29), l'Ambr. IV 15 si allea col 17, defezionando dal gruppo, e legge:

E fama è ancor che pallide fantasime
Lungo le mura da i deserti tetti
Spargean lungo acutissimo lamento
Cui di lontano per lo vasto buio
I cani rispondevano ululando

1. Gianfranco Contini, *Implicazioni leopardiane*, in «Letteratura» 33 (aprile-maggio 1947), pp. 102 ss.

mentre gli Ambr. IV 11, 13, 14, 16, limitatamente al v. 28, hanno: *Cui di lontan per entro al vasto buio.* Ora, perché il costrutto *entro al* venisse impiegato al v. 23 era necessario (in ossequio alla nota insofferenza per le ripetizioni propria della nostra tradizione poetica) che non fosse già più in opera al v. 28: la correzione, si può dunque affermare con tutta sicurezza (e il ms. IV 15 che ora si accorda col gruppo ora con il IV 17, situandosi perciò a metà strada tra gli uni e l'altro, ce ne fornisce la migliore riprova), è partita non dal primo, ma dal secondo passo.[1] La celebre notte «medievale», iniziata su un tono altissimo, di largo respiro cosmico («Già di tenebre involta e di perigli Sola squallida mesta alto sedevi Su la timida terra. Il debil raggio De le stelle remote e de' pianeti, Che nel silenzio camminando vanno *ecc.*»), tutta corsa subito poi da sbattiti d'ombre e di voli sinistri, si chiude, qui, in accordo al suo avvio, suggerendo nuove lontananze e profondità di spazi: cinque versi, quegli ultimi, ritmicamente ordinati a chiasmo (accenti principali di 4ª, 6ª, 10ª nel primo e nel quinto, di 4ª, 8ª, 10ª nel secondo e nel quarto: in mezzo, isolato, un endecasillabo di 3ª, 6ª, 10ª, «Spargean lungo acutissimo lamento»: centro della lacerazione fonica che si propaga in vasti cerchi di echi e di silenzi). E già l'orecchio avvertito del Carducci ne rilevava l'armonia «ondulante», conseguita però pienamente soltanto con la lezione degli Ambr. IV 15 e 17 che smorzano il fitto battito di 4ª, 6ª, 8ª, 10ª del penultimo verso (*Cui di lontan per entro al vasto buio*). D'altra parte, la locuzione non ne scapita in nobiltà: *per entro al* trova infatti un adeguato compenso in *per lo* (*per lo vasto buio*), dove l'uso di *lo* in luogo di *il* (e così di *li* invece di *i*) dopo *per* (si pensi ai fossili *per lo più*, *per lo meno* rimasti nella lingua d'oggi) è sì conforme alle

1. Nell'Ambr. IV 15 il v. 23 si legge ancora, in concordia con gli Ambr. 11, 13, 14, 16, *Nel mantel se ne gìa* ecc.; il v. 28, invece, in accordo con l'Ambr. 17, *Cui di lontano per lo vasto buio*: il recupero del costrutto (*per*) *entro al* si attua solo con l'Ambr. 17.

abitudini dei nostri poeti antichi e alla regola degli antichi grammatici, ma, normale in altri scrittori sia in prosa sia in verso anche del primo Ottocento, ad esempio in Leopardi («Per lo libero ciel fan mille giri», «Per li campi esulta», e così via), è del tutto eccezionale nel Parini (nessun altro esempio dal *Giorno*, uno dalle *Odi*, *La tempesta*, v. 9: «per li mobili regni») e viene pertanto ad assumere una precisa connotazione stilistica: non particolarità grammaticale, ma preziosità letteraria, un arcaismo da gran decoro. Lo stesso è pure di *lo* davanti a consonante semplice o, senza apostrofo, davanti a vocale, fuori da ogni posizione condizionata, che un rapido spoglio consente di incontrare cinque volte soltanto: sempre, significativamente, nella *Notte*;[1] e se dal poema si passa al registro delle *Odi*, altre sei volte, ma solo in testi scritti tra l' '85 e il '90, mai prima e mai dopo.[2]

Alla notte «medievale», in cui l'uomo entra solo come un'ombra d'affanno, un palpito, sotto l'impassibile moto degli astri, tra altri palpiti di vita, su un teatro di tenebre disseminato di angosciosi *memento*, si contrappone la notte «moderna», splendida di luci e di bellezze mondane. Due tempi musicali. Il primo un «adagio»: grave, solenne, scandito da rare, profonde cesure, su una scala cromatica di vocali cupe e d'improvvisi, laceranti stridori, e dove parole di quattro cinque sillabe, con la loro massa fonica, dilatando l'ampiezza del verso e frenandone il movimento,

1. Cfr. vv. 86-87 «Sia che a l'un piaccia rovesciar dal carro Lo suo rivale . . .»; 88-89 «e te per l'alto De lo infranto cristal mandar carpone»; 250-251 «De' semidei, ne lo cui sangue in vano Gocciola impura cercherìa . . .»; 258-259 «fra li negati Ad ognaltro profano aditi sacri»; 323 «Fra lo immenso tumulto e fra il clamore» (caso, quest'ultimo, in cui *lo* è variante acquisita dopo la fase dell'Ambr. IV 11).

2. Cfr. *La caduta*, vv. 87-88 «lo ingegno Guida così che lui la patria estimi»; *Il pericolo*, vv. 76-78 «quando lo interrotto Dal fuggitivo giovane Piacer cantava»; *La magistratura*, v. 14 «Oltre lo ingegno mio fatto possente»; *Il dono*, vv. 15-16 «Me per lo cieco avvolgere De' casi» e v. 30 «E saper che lo ingegno almo nodrì»; *La gratitudine*, v. 61 «i passi a quello dio conforme» e v. 116 «Con lo aggiunto vigor molce ed affina».

ne colmano quasi intieramente la misura. L'altro un «allegro vivace»: «Ma ecco Amore, ecco la madre Venere, Ecco del gioco, ecco del fasto i Genj», che, come nell'attacco così nello svolgimento, moltiplica gli accenti, frange l'endecasillabo imprimendogli un moto festante, con replicazioni ritmico-lessicali[1] e sapientissimi effetti fonosimbolici, ricavati dalle vocali chiare e dall'allitterante gioco delle liquide, dagli sdruccioli e dai vezzeggiativi, fino a che il prezioso catalogo descrittivo che cresce, lievitando, sulla somma di brevi membri legati dall'incalzare del polisindeto, si accende in mille sprazzi e barbagli (vv. 48-54):

Stupefatta la Notte intorno vedesi
Riverberar più che dinanzi al sole
Auree cornici, e di cristalli e spegli
Pareti adorne, e vesti varie, e bianchi
Omeri e braccia, e pupillette mobili,
E tabacchiere preziose, e fulgide
Fibbie ed anella e mille cose e mille.

Ma anche qui cinque contro uno (l'Ambr. IV 17) leggono *Pareti adorne e vestimenti varj E bianche braccia e pupillette mobili*, e tale è lo stacco da lezione a lezione da restarne stupiti come a un gioco di prestigio: così miracoloso è sempre l'avvento della poesia. Non è che si riscatti soltanto a un livello di più eletta nobiltà il tono da distinta doganale o da inventario frettoloso di quei *vestimenti varj*: si trattava di correggere la monotona partitura binaria di due endecasillabi fatti a perfetto ricalco l'uno sull'altro, e il loro rigido giustapporsi, verso dopo verso, ciascuno chiuso in sé, aumentando stanchezza a un periodo che si trascina a fatica. E l'acquisto di quei *bianchi Omeri* (un particolare tra i più lu-

1. Oltre i vv. 39-40, citati sopra (*ecco . . . ecco, Ecco . . . ecco*), cfr., subito di séguito: «Che trionfanti *per la notte* scorrono, *Per la notte*, che sacra è al mio signore. *Tutto* davanti a lor *tutto* s'irradia Di nova luce [. . .]»; e al v. 54 «Fibbie ed anella *e mille* cose *e mille*».

minosi del levigato canone neoclassico), cui le *braccia* cedono il loro predicato di bellezza, ma solo grammaticalmente, serve certo ad arricchire il catalogo, ma anche ad animarlo tutto quanto. La correzione induce infatti in ogni verso un ritmo ternario, più mobile, e nel periodo, mediante un terzo *enjambement* giusto a metà della sua durata, una continuità più fluente: e sarà da osservare che si tratta di un *enjambement* diverso dagli altri due, particolarissimo, come quello che a capo di verso colloca un trisillabo sdrucciolo iniziante per vocale: nell'unità del sirrema aggettivo-sostantivo, già «slogato» dall'arcatura, lo strappo della dialefe: un colpo d'ala che rialza il volo del periodo e gli imprime nuova lena nella sua lontana traiettoria. L'intervento si lascia perfettamente inquadrare in un sistema, è un istituto ritmico-stilistico caratterizzante in ispecie l'ultimo Parini: due soli esempi nel *Mattino*, tre nel *Mezzogiorno*, otto invece nella *Notte*, e alcuni splendidi per effetti di armonia imitativa.[1] In questo caso, dunque, la correzione non è partita, come nell'altro, da un movimento negativo (evitare la ripetizione ravvicinata nel contesto), ma dall'operatività, in presenza di una zona sorda del primo dettato, di una legge interna al sistema stilistico dell'autore, dallo scattare di un *tic* proprio della sua tarda poetica. (Così, per fare un esempio fuori dal *Giorno*, nel sonetto per l'Alfieri: «Tanta già di coturni altero ingegno», i vv. 9-10, «Per che dell'estro a i generosi passi Fan ceppo i carmi?», sono corretti in «Perché

1. Cfr. *Mattino*, vv. 106 e 614; *Mezzogiorno*, vv. 59, 241, 719; *Notte*, vv. 52, 132, 154, 158 («Ivi le grandi Avole auguste»), 234, 336 («E da la bocca sbadigliante esala Alito lungo»), 420, 645. E sarà da aggiungere, se pure non si richiede la pronuncia di *Imitano* come parola sdrucciola, anziché bisdrucciola, il v. 292. Una variante minore di questo stilema, o ritmema, è costituita dai casi in cui, in posizione di *enjambement*, la parola a capo di verso e iniziante per vocale è bisillaba e piana: cfr., nella *Notte*, vv. 232-233 «di stanze Ordin lungo» (lezione dell'Ambr. IV 17; prima «a te s'apre Di stanze ordine lungo»), 518-519 «Qual per l'appunto a gran convito apparve Ordin di cibi» (lezione anche questa preferita da ultimo alla variante «apparve a gran convito Ordin di cibi», per il più netto stacco tra le due vocali diverse).

del genio tuo sublime a i passi Ostano i carmi?»: ed è variante dell'Ambr. III 4, databile quindi con certezza a dopo il '90).[1] Né va taciuta, sia pure in parentesi, al fine di una descrizione, o meglio, di un tentativo di descrizione meno imperfetto dell'*ars poetica* dell'ultimo Parini, la sua predilezione per un altro e non diverso stilema: l'endecasillabo, con sinalefe in settima sede, in cui figuri, come secondo elemento, una parola, piana o sdrucciola, iniziante per vocale accentata: «Entrò nell'alto e il grande arco crollando», «Invisibil sul foco agita i vanni», dove lo stacco rilevato dall'accentuazione della vocale (una sorta di dialefe nella sinalefe) impenna il verso e lo tiene verticalmente sospeso: un attimo, per poi riprendere con più respiro o per scendere rapido alla chiusa. E infatti endecasillabi di questo tipo cadono spesso in posizione finale di strofe, nelle *Odi*, o di periodo di ampio respiro, nel *Giorno*, talvolta a due a due. Non estraneo al Parini del *Mattino* (e gli esempi citati sono tolti da lì), ma in rapido aumento da redazione a redazione (il doppio circa dalla prima alla seconda), la massima frequenza di questo verso si registra nella *Notte*: più di una cinquantina di casi su seicentosettantatré endecasillabi. Non solo, ma va osservato come lo stilema descritto comporti anche, coerentemente, la scelta di parole «previlegiate» da usare nella collocazione indicata: voci che lessicalmente esprimono altezza, nobiltà, difficoltà, oltranza, come *alto*, *ergiti*, *alza*, *inclito*, *almo*, *ultimo*, *arduo*, *impeto*, *aquila*, *unico*, *osa*, ecc.; o che, tonalmente, abbiano una connotazione di particolare dignità, come *ambo*, *aura* (cfr. *Notte*, vv. 215-216: «solo la increspa Una lieve aleggiando aura soave»), *aula* (ibid., vv. 245-246: «e di gran luce e d'oro E di ricchi tapeti aula superba»), *aditi* (ibid., vv. 258-259: «fra li negati Ad ognaltro profano aditi sacri»), *ordine* (ibid., v. 260 «Già il mobile de'

1. V. qui innanzi, *Il libro delle Odi*, pp. 31 e 34.

seggi ordine augusto»), sicché la collocazione in questa sede di una voce poco nobile, quale *adipe*, le conferisce un caricato sapore caricaturale, come, per contrasto col verso seguente, nel passo: «Ecco le snelle E le gravi per molto adipe dame, Che a passi velocissimi s'affrettano Nel gran consesso»: ibid., vv. 267-270.[1]

1. La parola che torna con la massima frequenza nella posizione di cabrata che abbiamo descritto è *alto*, così da suscitare il sospetto quasi di un *poncif*, un po' meccanico ormai, specie nella *Notte*. Nel *Mattino*: vv. 444 «E per entro vi soffia, alto gonfiando», 585 «Che da i sublimi cocchi alto disdegnano», 779 «Mille alati ministri alto volando», 822 «Nel più dubbio de' casi alto monarca», e, nella redazione del '63, poi soppresso, il v. 974 «Su l'ale de la Gloria alto volanti»; nel *Meriggio*: vv. 240-241 «quindi lo sposo Ultimo segua. O prole alta di numi» (dove si hanno entrambi gli stilemi studiati), 297 «Mugon di smisurato alto rimbombo», 515 «I giocondi rubini alto levando», 868 «Qual se innato a te fosse, alto ripeti», 957-958 «Ma tu come sublime aquila vola Dietro a i sofi novelli. Alto dia plauso *ecc.*»; nel *Vespro*: vv. 85 «Voi sul vespro nascente alti palagi», 226 «E infiammata ne gli occhi alto declama», 272 «Già premonsi abbracciando; alto le gote», 314-315 «e il gran convesso Dell'etere sonoro alto ferendo», 339 «Che di motti ventosi alta compagine»; nella *Notte*: vv. 5 «Sola squallida mesta alto sedevi», 82 «Dispùtano gli aurighi alto gridando», 93 «Doman chiedi vendetta; alto sonare», 142 «Che col carro stellato alto sen vola», 169 «La combattuta palma alto abbandona», 199 «Lo smisurato lembo alto sospenda», 224 «Per le sonanti scale alto celiando»; e nel frammento I del Mazzoni (II del Bellorini) vv. 25 «A spander di parole alto profluvio», 32 «Supina in sul sedile, alto mandando». Né sarebbe difficile trovare altri esempi nelle *Odi* (cfr. *La magistratura*, v. 82 «Repentino cadendo alto decreto») o nei *Sonetti*. Minore, ovviamente, l'effetto conseguito quando, in luogo di parola polisillaba, se ne abbia una monosillaba, salvo che questa sia un'interiezione (*Oh*, *Ah*, *Ahi*: cfr., per la *Notte*, i vv. 321, 346, 388, 548; e, nel frammento VII del Bellorini, v. 49, per il Mazzoni, che segue il Reina, v. 722 del testo): un tipo di verso, questo, che è dato incontrare più volte, senza troppa meraviglia, tenuto conto del suo apprendistato pariniano, nel Foscolo dei *Sepolcri*: cfr. vv. 86-88 «Indarno Sul tuo poeta, o Dea, preghi rugiade Dalla squallida notte. Ahi! su gli estinti *ecc.*», 196-198 «e l'ossa Fremono amor di patria. Ah sì! da quella Religiosa pace *ecc.*», 256 «Sciogliean le chiome, indarno ahi! deprecando»; come non mancano esempi con parola polisillaba (*arduo*, *ultimo*, ecc.): cfr. vv. 35-36 «Nel suo grembo materno ultimo asilo Porgendo *ecc.*», 39-40 «E di fiori odorata arbore amica Le ceneri di molli ombre consoli», 49 «Né passeggier solingo oda il sospiro», 96 «Con veci eterne a sensi altri destina», 124 «Le fontane versando acque lustrali», 143 «Decoro e mente al bello italo regno», 151 «A egregie cose il forte animo accendono», 163 «Onde all'Anglo che tanta ala vi stese», 181-182 «Serbi l'itale glorie, uniche forse Da che le mal vietate Alpi e l'alterna», 213-214 «Felice te che il regno ampio de' vènti, Ippolito, a' tuoi verdi anni correvi», «All'Itaco le spoglie ardue serbava», 231 «Il tempo con sue fredde ale vi spazza», 242 «Che lei dalle vitali aure del

Operiamo ora su una serie di casi in cui lo schieramento dei manoscritti presenta uno schema lievemente diverso: una sottospecie del tipo cinque contro uno.

Rispetto ai casi sin qui esaminati in cui l'opposizione all'Ambr. IV 17 è solidale tra tutti gli altri testimoni, se ne danno infatti alcuni in cui essa si fraziona: tutti contro, ma da posizioni differenti. Così, ad esempio, ai vv. 92-94, dove termina l'episodio dello scontro tra le carrozze e della lite tra i cocchieri, l'Ambr. IV 17 legge:

> *Al fin libero andrai. Tu non pertanto*
> *Doman chiedi vendetta; alto sonare*
> *Fa il sacrilego fatto; osa pretendi,*

gli Ambr. IV 11, 13, 16[1] lo contrastano *con alto sonare Fa l'oltraggio a te fatto*, l'Ambr. IV 15 con *alto rimbombi Il sacrilego fatto*, situandosi ancora una volta a metà strada tra il gruppo e la fase conclusiva. Al poeta doveva dispiacere il susseguirsi immediato di due forme dello stesso verbo, *Fa l'oltraggio a te fatto*, per cui dovette pensare di rimediarvi mutando costrutto (*alto sonare Fa* > *alto rimbombi*), col risultato però che insieme alla ripetizione fastidiosa andava eliminato, purtroppo, anche l'energico piglio in cui la prima lezione traduceva, in chiave ironica, la soperchieria del Giovin Signore, la stessa che, sotto specie di consigli, esprimono gli imperativi che seguono: «osa pretendi, E i tribunali minimi e i supremi Sconvolgi agita assorda». D'altro canto la correzione di *oltraggio* in *sacrilego fatto*, che rileva il carattere divino del protagonista, offriva un felice incremento alla nota dominante del poema, e così il Parini, mentre con il recu-

giorno», 266-267 «invan la patria vostra Cercherete! Le mura opra di Febro», 289 «Placando quelle afflitte alme col canto», 292 «E tu onore di pianti, Ettore, avrai». Meraviglia di più che un tale stilema si ritrovi, invece, in un Montale (ma del primo, e più «neoclassico» Montale degli *Ossi di seppia*): «[...] e la nuvola, e il falco alto levato».

1. Manca qui la testimonianza dell'Ambr. IV 14, che dopo il v. 72 séguita col v. 102.

pero del costrutto iniziale sembra tornare indietro, in realtà, consolidando l'acquisto dell'Ambr. IV 15, supera, nell'Ambr. IV 17, le due fasi anteriori mediandole abilmente tra loro: *fatto* da verbo è diventato nome (*il sacrilego fatto*), e tanto basta alla necessità di *variatio* da cui ha preso le mosse il processo correttorio.

Eguali conclusioni si impongono anche per i vv. 102-103:

> *Forse ciarlier fastidioso indugia*
> *Te con la dama tua nel vuoto corso*

è lezione esclusiva, ancora una volta, dell'Ambr. IV 17; i mss. IV 11, 13, 14, 16 con il loro *Forse indiscreto parlatore assedia* (*parlator trattiene* nel IV 16) offrono l'enunciato base, la materia grezza che attende di essere lavorata; il ms. IV 15 riprende l'idea d'assedio già lasciata cadere e la svolge schizzando, non troppo felicemente in vero, rispetto ad altri ritrattini alla Longhi contenuti nell'album del *Giorno*, la sagoma vista di schiena dell'attaccabottoni che si appende con le braccia al finestrino della carrozza del Giovin Signore e lo trattiene nel corso ormai vuoto:

> *Forse ozioso parlator con alte*
> *Braccia pendendo dal tuo cocchio, assedia*
> *Te con la dama tua* [...]

che è particolare, pur così circoscritto, troppo minuto e divagante, e come tale sarà poi espunto (ma si dovrà chiamare in causa anche quell'*alte* in posizione forte, che veniva a saturare una soluzione già troppo carica: vv. 82 *alto gridando*, 88 *e te per l'alto De lo infranto cristal*, 93 *alto sonare* ecc., il tutto in una diecina di versi). Legato al gruppo dei mss. 11, 13, 14, 16 dal persistente *parlator*, e così da *assedia*, corretti felicemente dal ms. IV 17 in *ciarlier* e *indugia*, l'Ambr. IV 15 se ne stacca però soprattutto per l'iniziativa di tradurre l'idea di tardanza e di impazienza in collaudati istituti stilistici:

l'*enjambement* (*alte Braccia*), l'iperbato, la distanza del soggetto dal verbo, e la dieresi di *ozioso* fanno girare la frase al rallentatore, rendendo al vivo il molesto protrarsi del noioso colloquio. Sicché anche dopo, quando si rinuncia a dar luogo nel quadro a quella figura di contorno, si cercherà di mantenere l'effetto di armonia descrittiva già conseguito: si trova anzi modo di dilatare ulteriormente il tempo, sostituendo a *ozioso*, nella distensione della dieresi, il più irritato e ingombrante *fastidioso*. Ma *ozioso* e *fastidioso* sono, l'uno e l'altro, aggettivi operanti qui da passi dove entrano con eguale funzione espressiva: fin dal *Mattino* del '63: «Mentre che il fido messaggier si attende, Magnanimo signor, tu non starai Ozioso, però. Nel dolce campo *ecc.*» (vv. 459-461), «allor che il vulgo ardisce Troppo accosto vibrar da la vil salma Fastidiosi effluvi a le tue nari» (vv. 851-853), o, in un passo ritoccato nella seconda redazione, «Copia squisita Di fumido rapé quivi è serbata E di spagna oleoso, onde lontana Pur come suol fastidioso insetto Da te fugga la noia» (vv. 951-955). E nella stessa *Notte*, duecento versi più in là: «Avvi due Genj Fastidiosi e tristi, a cui dier vita L'Ozio e la Vanità» (vv. 324-326): serie che si può agevolmente arricchire di tante altre forme sinonimiche: *ansioso*, *impaziente*, *irrequieti*, *furiando* ecc.:[1] un sistema anche qui che identità o simiglianza di situazioni o di intenti basta a riattivare al momento opportuno.

I pochi altri casi rimasti si lasciano ormai interpretare con sicurezza. La posizione dell'Ambr. IV 17, rispetto agli altri testimoni, è infatti saldamente provata, e identica si deve ritenere anche nelle scelte minori: si tratti di *Ma* al capoverso 70 (uno di quei giunti di montaggio, come vedremo, che si rivelano particolarmente soggetti a sostituzione), sop-

1. Cfr., già nel solo *Mattino* (testo del '63), vv. 436 *ansioso*, 518 e 676 *impaziente* (anche al v. 287 della *Notte*), 931 *irrequieti*; e si aggiunga, vv. 525 e 782, *furiando* (pure nel *Mezzogiorno* v. 811).

piantato nell'Ambr. IV 17 da *Or* per evitare, verisimilmente, la ripetizione dal capoverso 39; oppure di doppioni morfologici come *convenga / convegna* (v. 81), o *crearse, aprirse / crearsi, aprirsi* (vv. 57 e 59), davanti ai quali lo stesso manoscritto, contro tutti gli altri, opta a favore della seconda forma: nella scelta di *convegna*, più prezioso del normale *convenga*, del tutto in armonia con il quadro generale; meno comprensibilmente, invece, per gli infiniti riflessivi, dal momento che nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del *Mattino*, *macchiarsi* (v. 195), *rannicchiarsi* (v. 429), *involarsi* (v. 551), *vedersi* (v. 791) diventano *macchiarse* (v. 180), *rannicchiarse* (v. 396), *involarse* (v. 565), *vederse* (v. 806), e parimenti *aggrada* (v. 495), *imiti* (v. 591), *fia* (v. 632), *beffi* (v. 633), *osi* (v. 650), *paventi* (v. 723), *deformi* (v. 729), *acqueti* (v. 868), *aduni* (v. 870), *rallenti* (v. 987) sono mutati in *aggrade* (v. 508), *imite* (v. 603), *fie* (v. 648), *beffe* (v. 649), *ose* (v. 666), *pavente* (v. 749), *deforme* (v. 755), *acquete* (v. 894), *adune* (v. 896), *rallente* (v. 1009), sempre con transito dalla desinenza normale a quella più rara. Non però sistematicamente, ma con oscillazioni eclettiche, da situazione a situazione: se infatti, nella *Notte*, abbiamo i già citati *crearsi, aprirsi* e al v. 209 *diportarsi*, nello stesso Ambr. IV 17, al v. 110 si incontra *Involarse*; e nell'Ambr. IV 11, *Involarsi*, ma *diportarse*, e così via, in una puntuale ricerca di equilibrio tra l'una e l'altra forma. In generale però si può affermare una chiara preferenza dell'ultimo Parini per le desinenze normali: le sole che ricorrano nelle *Odi* degli anni tardi, mentre nell'*Innesto del vaiolo*, del '65, abbiamo *armarse*: e sia pure per rima con *arse*.

Ne possiamo trarre, come prima conclusione, la certezza provata che l'Ambr. IV 17 rappresenta in tutto e per tutto la fase più avanzata dell'elaborazione pariniana, e l'Ambr. IV 15 la penultima, come risulta anche meglio dai vari luoghi in cui la sua lezione non solo si approssima a quella de-

finitiva, lasciandosi indietro gli altri,[1] ma è identica ad essa: si confrontino i vv. 28 (già visto sopra), 44, 79, 83, 86, 87, 112-113, 115, 116; né occorre insistervi oltre. Senonché, tra questi, i vv. 86-87 e 112-113 ci offrono elementi preziosi ai fini di stabilire un primo orientamento anche nei rapporti che intercorrono tra gli altri testimoni, considerati fin ora in blocco. L'innovazione, nel primo caso, è condizionata dalla concomitanza, nell'uso del verbo, con il v. 45, per cui alla serie *rovesciata* (v. 45): *riversar* (v. 86): *riversato* (v. 87) degli Ambr. IV 11 e 14 corrisponde negli Ambr. IV 15 e 17 la serie *riversate*: *rovesciar*: *rovesciato*, con una inversione dei termini stilisticamente ineccepibile: la forma più eletta si conviene infatti meglio al tono nobile del primo luogo:

Le inimiche tenebre
Fuggono riversate,

la più popolare al secondo, dove connota una rissa di «Stentori plebei» (in un periodo, si noti, chiuso coerentemente con il non meno popolare *mandar carpone*: una macchia di colore realistico del tutto eccezionale nella lingua compiutamente stilizzata della *Notte*):

Sdegna invitto garzon sdegna d'alzare
Fra il rauco suon di Stentori plebei
Tu' amabil voce; e taciturno aspetta,
Sia che a l'un piaccia rovesciar dal carro
Lo suo rival; o rovesciato anch'esso
Perigliar tra le rote; e te per l'alto
De lo infranto cristal mandar carpone.

Gli Ambr. IV 13 e 16 hanno già ritoccato il v. 45, ma non hanno ancora preso coscienza dell'implicazione coi vv. 86-87, così che ripetono tre volte il medesimo verbo: *riversate*: *ri-*

1. Cfr. v. 59: Ambr. IV 11, 13, 14, 16 *e tanti*, Ambr. IV 15 *e i novi*, che prepara la lezione dell'Ambr. IV 17 *e i tanti*: mediazione, ancora una volta, della due fasi precedenti.

versar: *riversato*. Si configura da qui un raggruppamento a coppie: Ambr. IV 11 e 14, Ambr. IV 13 e 16, Ambr. IV 15 e 17, dove peraltro la successione delle prime due richiede di essere convalidata da nuove prove, poiché, a rigore, si potrebbe supporre, in base a questo solo caso, anche la direzione inversa: che si sia cioè passati dalla serie omologa degli Ambr. IV 13 e 16 alle serie diversamente differenziate delle altre due coppie anziché dalla prima alla seconda serie differenziata per il transito della serie omologa.

Chiarissima invece l'indicazione ricavabile dal secondo passo (vv. 112-113). Gli Ambr. IV 11 e 14 vanno sempre insieme, leggendo con perfetto accordo:

Tu in van chiedi mercé; tu a lei di mente
In van te stesso sconsigliata incolpi;

gli Ambr. IV 13 e 16 lasciano cadere, entrambi, l'anafora pronominale a inizio dei due membri sintattici e dei due emistichi del v. 112 (*Tu*...; *tu*...); ma il primo tiene in piedi la collocazione dell'avverbio, replicato sopra e sotto in apertura di verso (quasi una seconda anafora, di tipo metrico, compromessa però in parte dalla correzione di *Tu* in *Ahi lasso!*):

Ahi lasso! In van chiedi mercé; di mente
In van te stesso sconsigliata incolpi,

l'altro fa scorrere l'intera frase in avanti, espungendo l'interiezione stereotipa, e crea una nuova figura, un κύκλος, o *redditio*, secondo la terminologia dell'antica retorica, con la stessa parola all'inizio e alla fine del verso, in una sorta di chiasmo metrico-sintattico:

In van chiedi mercé; di mente in vano
A lei te stesso sconsigliata incolpi

e così prepara l'instaurarsi della lezione conclusiva, degli Ambr. IV 15 e 17, i quali, sulla base di questo dettato, reintroducono, nella posizione metrica iniziale della seconda, la prima anafora:

Tu in van chiedi mercé; di mente in vano
Tu a lei te stesso sconsigliata incolpi.

A conferma di queste prime indicazioni di massima si potrà citare il quadro generale delle concordanze e discordanze dei primi quattro autografi: anche per arrivare a stabilire il reciproco rapporto, all'interno delle coppie, tra i loro componenti. I risultati non potrebbero riuscire più perentori: gli Ambr. IV 11 e 14 concordano perfettamente anche ai vv. 2, 4, 9, 10, 14, 24, 56, 57, 61, 69, 107. Tra i quali saranno da mettere in rilievo, a riprova dell'anteriorità di questi manoscritti rispetto alla coppia degli Ambr. IV 13 e 16, le lezioni, particolarmente significative, dei vv. 56: *l'adombrò* (*Così l'eterno caos, allor che Amore Sopra posovvi e l'adombrò con l'ale*), e 69: *romorosi* (*E dopo i corsi romorosi occùpa*), passati poi definitivamente a *il fomentò* e *clamorosi*; e a dimostrazione della priorità dell'Ambr. IV 14 rispetto all'Ambr. IV 11, la forma *giovine* del v. 2, presente in entrambi, ma nell'Ambr. IV 11 (caso rarissimo di correzione in atto) modificata in *giovane*, che si fissa pure stabilmente. Preziose anche le lezioni dei vv. 10 (*vie più*) e 57 (*sentì 'l generator moto*), dove la intesa della prima coppia si estende a un componente della seconda, il ms. IV 13, che, opponendosi al suo compagno IV 16, solidale con i due manoscritti successivi nel leggere *assai più* e *sentì il* ecc., mostra di situarsi in una posizione intermedia. Che d'altro canto l'Ambr. IV 13, qui attardatosi su posizioni poi superate, faccia lega, generalmente, con l'Ambr. IV 16, risulta, a riprova di quanto già detto, da ulteriori indizi non dubbi: l'assenza, in entrambi, dei vv. 73-77, e le innovazioni che portano ai vv. 17: *dal terreno lievi* (invece di *lievi dal terreno*) e 108 *di già* (per *e già*), questa rientrata immediatamente, quella persistente

anche nell'Ambr. IV 15, non più nell'Ambr. IV 17. La successione che ne risulta (e sarà ormai più espediente citare i testimoni con una sigla che indichi, in ordine alfabetico, anche la loro diacronia: *c* = Ambr. IV 14, *d* = IV 11, *e* = IV 13, *f* = IV 16, *g* = IV 15, *i* = IV 17) trova estreme conferme: nell'isolamento del capofila (opposizione di uno contro cinque), ai vv. 2, già esaminato, 30, 53-54, 62, 69 (*aduna* / *occùpa*) e 73-101,[1] e, non meno probanti, nei casi di concordanza saltuaria tra manoscritti contigui nella serie ma appartenenti a coppie diverse: accordo di *d* con *e* ai vv. 10, 39, 57 e di *f* con *g* ai vv. 17 e 57. Il reticolo alla fine risulta così sottilmente intrecciato nella sua quadrettatura da permetterci di rilevare ormai, e di classificarli appunto come tali, anche i comportamenti extravaganti: lezioni individuali di questo o quel testimone da intendersi come innovazioni nate morte, rientrate cioè immediatamente: accidenti fuori di ogni sistema, ma che al sistema non recano ormai turbamento. Così, per iniziativa di *d*, ai vv. 38, 76, 90, 91, 110; di *e* ai vv. 63-69 e 118-121; di *f* ai vv. 8, 36, 88; di *g* ai vv. 30-38, 56, 59, 82, 117, 118 (implicato col v. 82), e si aggiungano i vv. 61 e 107 dove però si tratta non di innovazioni, bensì di recuperi di lezioni già di *c d*, nuovamente abbandonate da *i*.

Ma spostiamoci ora in un'altra zona della *Notte* in cui sia possibile raccogliere, insieme a testimonianze già valutate, anche la deposizione degli autografi non ancora chiamati in causa, in particolare dell'Ambr. IV 12 che fin nell'aspetto esteriore (non si presenta infatti come una trascrizione in pulito, ma come una scomposta raccolta di materiali, in versi e in prosa) si differenzia da tutti i suoi compagni. E già per i vv. 134-139, i primi che ci offra (ma allogati in fondo, nell'ultima carta), siamo messi, eccezionalmente, in presen-

1. Ai vv. 53-54 la lezione di *c*, *fulgidi Monili e gemme* è soppiantata poi da *fulgide Fibbie ed anella*, con un più ricco gioco di allitterazioni e di suoni liquidi (e forse anche per implicazione con *gemme* del v. 117).

za di una fase attiva dell'elaborazione pariniana: *vago desio* (v. 136) che ritroviamo in *d e f i*[1] scalza un precedente *felice ardor*; *All'altrui fida sposa or son due lune* (prossimo al definitivo *All'altrui cara sposa* ecc., v. 137) è ricavato per correzione da *Già son due lune all'altrui fida sposa*; *Ecco* (v. 138) subentra a *Ora*: quanto basta (ma anche al v. 135 *Fur beate*, che diventerà negli altri manoscritti *Fur gioconde*, nasce da *Ti fur care*) per riconoscere qui la prima testimonianza a noi giunta del lavoro del poeta. Una rapida scorribanda per i vv. 195-203, 401-408, 456-490, 528-543, 544-556, leggibili, sia pure in tutt'altro ordine, nell'Ambr. IV 12, e testimoniati anche da *d* (*f*) *i*, conferma abbondantemente questa posizione di priorità: *a* (indichiamolo così) o presenta lezioni sue proprie, diverse da *d* (*f*) *i* e senz'altro antecedenti (cfr. vv. 196, 197, 198, 199, 200, 201, 459, 465, 466, 469, 472, 476, 479, 528 *parte* / *lato*, 531, 536 *selvaggi antichi mori* / *selvaggio antico moro*, 543, 545, 547, 555),[2] o si accorda con *d* (*f*) contro *i* (cfr. vv. 407-408, 460, 476, 528 *Ma* / *Qual* e *pronti* / *molti*, 529, 530, 532, 536 *Qual d'intorno* / *Come intorno*, 538, 539),[3] non dandosi che due soli recuperi per iniziativa di *f* (vv. 195-199, 464) e uno di *i* (v. 202) che riprendono da *a* lezioni superate in *d* o in *d f*.[4]

Breve, ma chiarissima, la deposizione (relativa ai vv. 495-

1. Vengono a mancare, dopo il v. 119, *c*, *d*, e dopo il v. 128, *g*.
2. Significativa la correzione di *mortali* (v. 201) in *viventi*, qui come altrove, perché predicato improprio agli abitanti del Bel Mondo, qualificati di norma come semidei, dotati di un'ironica immortalità. Quanto al v. 547 si noti che ritorna più sotto, nella stessa carta, secondo la lezione definitiva.
3. Anche *i* al v. 528 va prima d'accordo con *a d* nel leggere *Ma*, che però poi cassa, soprascrivendogli *Qual*.
4. Il recupero di *f*, ai vv. 195 e 199, concerne il modo del verbo, congiuntivo in *d i*, indicativo in *a f*; non involge però, al v. 199, la scelta del verbo stesso, che è «raccogliere» in *a d*, «sostenere» in *f*, «sospendere», infine, in *i*. Il recupero di *i* al v. 202 si spiega tenendo presente il ricco gioco di sibilanti su cui sono costruiti i vv. 202-203 «Misere! sopra il suol l'estrema veste Sibila per la polvere strisciando», parzialmente perduto con la correzione di *sopra il suol* in *per la via*, lezione di *d*, donde *su la via* di *f* che è già un riavvicinamento alla prima soluzione.

527, dove sono presenti anche *a d f i*) di un nuovo foglio autografo, l'Ambr. IV 17/1, che si lascia agevolmente inquadrare come posteriore ad *a*, ma anteriore agli altri (lo indicheremo pertanto con *b*).[1] Si scrutinino i vv. 523-524:

> *Un fra l'indice e il medio inflessi alquanto,*
> *Molle ridendo, al suo vicin la gota*
> *Preme furtivo* [...]

in coincidenza dei quali *a* legge *Un con due dita al suo vicin la guancia Preme furtivo*, *b Un con inflesse Dita frattanto* (e anche *da un lato*) *al suo vicin la guancia Preme furtivo.* Oppure i vv. 525b-527:

> *e l'un da tergo all'altro*
> *Il pendente cappel sotto all'ascella*
> *Ratto invola; e del colpo a sé dà plauso*

che vedono la lezione di *a* (*Fura il cappel che tra le man gli pende E del colpo leggiadro a sé dà plauso*) opporsi a quella di *b*, al v. 527 solidale con *a*, al v. 526 con *d f*: *Il pendente cappel dal braccio fura* (*d f*: *invola*; cfr. *i*) *E del colpo leggiadro* (*d*: *felice*; *f*: *felice colpo*) *a sé dà plauso.*

I rapporti di eguaglianza e diseguaglianza: $a \neq b\ d\ f\ i$ (vv. 497, 501, 502 *Il*, 519 e 520), $a \neq b\ d\ f \neq i$ (v. 496 *Vago*), $a = b\ d\ f \neq i$ (vv. 498, 506 *Sembran chieder*), $a = b\ d \neq f\ i$ (vv. 502 *risona*, 503, 504),[2] $a \neq b\ d \neq f \neq i$ (v. 495) vengono a sancire non debolmente la successione da noi ricostruita, rispetto alla quale si lasciano anche qui individuare con facilità, per iniziative personali, i comportamenti extravaganti di *b* al v. 506 (*begli*) e di *d* ai vv. 518, 521 (recupero quest'ultimo di lezione di *a*), così come si fanno classificare per recuperi le

1. Indichiamo come Ambr. IV 17/1 i fogli autografi, allegati al ms. IV 17, che il Mazzoni indica con la sigla H3 e il Bellorini con il numero 7[3]. Parimenti, più sotto, gli Ambr. IV 17/2 e 17/3 corrispondono ad H1 e H2 del Mazzoni e ai mss. 7[1] e 7[2] del Bellorini.
2. Si noti che al v. 503 *f*, prima di introdurre la lezione di *i*, legge come *a b d*.

concordanze saltuarie di *f i* con *b* al v. 495 (*aleggi e penda*) o con *a* al v. 516, e del solo *i*, ancora con *a*, al v. 511. Lasciamo in disparte il solo caso del v. 510, ma a ragion veduta: per tornarci sopra più avanti.

Ora infatti ci sembra opportuno concludere rapidamente l'esame degli autografi della *Notte* con lo scrutinio delle lezioni di due ultimi fogli, gli Ambr. IV 17/2 e 17/3,[1] che recano i vv. 580-673 e, rispettivamente, 580-593: zone dove c'è d'aiuto la testimonianza unica di *i* o, con riguardo ai vv. 601-637, di *a i*. E rispetto a questi l'Ambr. IV 17/2 risulta: nettamente posteriore ad *a* (cfr. vv. 601, 610, 615, 619 dove $a \neq h\ i$; e vv. 602, 603-604, in cui $a = h$, ma quest'ultimo rompe l'accordo per correggersi secondo la lezione di *i* od altra che le si approssima); e altrettanto nettamente anteriore a *i* (cfr., oltre ai casi qui dietro, i vv. 638, 645, 652, 653, 654-655, 656 ecc.). Per parte sua, l'Ambr. IV 17/3 almeno in due luoghi, vv. 590 e 592, mostra di correggere la lezione di *i*, prima scrivendola e poi intervenendo a mutarla (*e*>*a*; *e de' prischi*>*a gli antiqui*); sicché pare doversi dire che esso rappresenti un tentativo di elaborazione, circoscritto a pochissimi versi (ma anche al v. 591 legge *Piacquele* invece di *Ben seppe*, ripreso da *Anco le piacque* del v. 593), dove il Parini è andato ancora un poco oltre, rispetto alla lezione fissata nel manoscritto più esteso (*i*). Non altro che un provarsi a qualche ritocco; ma da qui ci è dato di comprendere come il poeta, copiati in pulito i suoi versi, li correggesse a parte, specie gli ultimi, e li tornasse poi a copiare, ogni volta andando un poco più avanti nella tela da compiere: che però rimase, non finita, sul telaio.

Del modo di lavorare del Parini intorno alla *Notte* molto ancora ci rivela il manoscritto *a*: una raccolta, come si è

1. In conseguenza della posizione che gli Ambr. IV 17/2 e 17/3 vengono ad assumere rispetto agli altri manoscritti, saranno contrassegnati rispettivamente con le lettere *h* e *l*.

detto, di materiali i più disparati: appunti in prosa, parte tradotti poi in versi parte rimasti allo stadio di appunti; frammenti perfettamente elaborati, come pezzi a sé, in attesa di essere messi in opera al luogo e al momento opportuni (e alcuni infatti si ritrovano nel montaggio successivo, altri invece no, o non ancora); e infine alcune sequenze, sulla base degli stessi elementi costitutivi, ma montate in un ordine diverso da quello adottato in séguito: varianti combinatorie che si aggiungono alle varianti di lezione.

Anche il Parini dunque, come l'Alfieri, come il Leopardi (non siamo forse nell'epoca del razionalismo?) muove, verso la poesia, dalla prosa. «La dama che dispone i giochi ebbe cura d'unir l'amante all'amata, d'allontanarne il marito seccante e privo di dama, relegandolo nell'angolo più lontano della stanza. Si accorse d'altri nascenti amori d'altri, e li collocò insieme co' più semplici e meno abili a notare ogni cosa. Unì insieme i più illustri. Destinò colle dame decadute la nuova araldica,[1] e co' cavalieri decaduti il marito di lei, il quale ancora fa sonar la pronuncia de' monti onde discese *ecc.*»: e qui l'episodio, nelle sue articolazioni interne, è già prossimo alla realizzazione in versi (578-593):

Or ecco
Ella compose i fidi amanti; e lungi
De la stanza nell'angol più remoto
Il marito costrinse, a dì sì lieti
Sognante ancor d'esser geloso. Altrove
Le occulte altrui, ma non fuggite all'occhio
Dotto di lei, benché nascenti a pena
Dolci cure d'amor, fra i meno intenti
O i meno acuti a penetrar nell'alte

1. Nell'autografo: *le nuove araldiche*; ma *il marito di lei*, che segue da presso, obbliga a correggere, non potendo essere il marito della stessa dama che dispone i giochi.

Dell'animo latèbre, in grembo al gioco
Pose a crescer felici: e già in duo cori
Grazia e mercé de la bell'opra ottiene.
Qua gli illustri e le illustri; e là gli estremi
Ben seppe unir de' novamente compri
Feudi e de' prischi gloriosi nomi
Cui mancò la fortuna [. . .]

e perfetta è la coincidenza, da testo a testo, fin nei minuti particolari.[1] Altrove, invece, l'annotazione è sommaria: poche parole appena, un'idea fissata sulla carta, un gesto colto al volo come nel taccuino di un disegnatore. E in mezzo alla prosa, tra una riga e l'altra, tra un appunto e una citazione, a memoria, da Virgilio o da Persio, un primo gruppetto di versi, quasi a cogliere un ritmo che nasce da sé: «O Mente serbatrice de le cose, Lusinga il mio garzon, mentre l'altera Gente s'affolla *ecc.*»[2] (versi sostituiti, poi, nella favola del canapè, da tutt'altra lezione). O ancora:[3]

Di fraschegggianti passere novelle
Fanno dintorno a lei lieto bisbiglio.
Tal, se volgendo i due begli occhi grandi
Ne le sale del ciel Giuno se 'n riede
Dal talamo beato, ove rendette
Padre d'un altro nume il gran Tonante,
I maschi eterni e le divine femine
Di letizia e di festa a lei dan segno.

Mirabile foglio, di raffinato gusto neoclassico, con Giunone reduce dal letto di parto nel consesso degli dei; un soggetto dei più nobili, per pittura decorativa, come quelli che

1. La «pronuncia de' monti», in bocca al *parvenu*, torna più sopra, vv. 575-576: «il cui marito Gli atti e gli accenti ancor serba del monte».
2. È il frammento III dell'Appendice alla *Notte* dell'ed. Bellorini; dal Mazzoni è stampato fra gli appunti in prosa, a p. 121.
3. Cfr. Mazzoni, *op. cit.*, p. 122. Trascurato dal Bellorini.

il Parini amò suggerire in varie occasioni. Ma, appena staccata la penna, già il poeta si prova a qualche variante:

La sovrana del ciel Giuno s'asside
Nel talamo immortale ove rendette ecc.[1]

per poi, serbato *immortale* il talamo anziché *beato*, tornare di nuovo alla prima idea, lasciando cadere i due versi iniziali e sostituendoli con degli altri, che contengono il termine cui si rapporta la comparazione mitologica: il ritorno in società della Giovine Dama da poco divenuta madre. E il tutto si continua nella descrizione delle accoglienze che le riservano cavalieri e gentildonne travestiti in dei e dee di un Olimpo mondano e *Grand Empire*.[2] Inutilmente però cercheremmo nelle stesure successive questo episodio, qui lavorato fino alla politezza più squisita. Del primo disegno, nella *Notte* non resta che quel liquido frullo «Di frascheggianti passere novelle», trasvolato però in tutt'altro luogo e situazione (vv. 533-534): l'ingresso dei valletti che recano la «supelettile augusta» per il gioco delle carte,

fra le sonanti risa
Di giovani festivi e fra le acute
Voci di dame cicalanti a un tempo,
Come intorno a selvaggio antico moro
Sull'imbrunir del dì garrulo stormo
Di frascheggianti passere novelle,

che è tra i più bei doni della poesia pariniana. Ma anche del più vasto cartone non si salvano che alcuni particolari, dispersi qua e là. Scompare, con la folla degli dei, anche Cillenio, ma «il pendente cappel sotto l'ascella» del v. 526 resta a ricordo della sua positura galante da figurino di moda («Cil-

1. Cfr. Mazzoni, ibid.
2. È il frammento I del Mazzoni e II del Bellorini.

lenio Col piumato cappel sotto l'ascella»). Così, il «molle seno» di una bellezza in declino,

Che di veli mal chiuso i guardi cerca
Che il cercarono un tempo,

riappare più tardi, nella stessa scompostezza da mondana baccante; non più però sotto l'equivoca censura della «casta diva de le selve amica», che a quella vista «raggrinza i labbri, e nauseando volge Al biondo Ganimede i guardi obliqui», bensì in un crocchio di «imberbi eroi», alle cui celie, con provocante affettazione (vv. 480-482), la «provetta beltà»

Alza scoppi di risa e il nudo spande
Che di veli mal chiuso i guardi cerca,
Che il cercarono un tempo.[1]

Oltre a questi di Giunone, che dunque devono ritenersi fogli di scarto, i frammenti ci offrono un secondo disegno mitologico: Giove che ascolta le proteste delle antiche dee.[2] Ma a differenza dei primi, utilizzati parzialmente nelle redazioni successive, questo non sapremmo se e dove avrebbe trovato luogo, nel séguito della *Notte* rimasto nella mente del poeta; e così pure tre altri rapidi schizzi: i due dell'esperto di araldica e dell'esperto del cerimoniale del Bel Mondo, che probabilmente sono scarti della sequenza nota come la «sfilata degli imbecilli»,[3] e il ritrattino del marito che rifiuta alla moglie, nonostante le lacrime e le scene di convulsione,

1. Cfr., nel frammento cit. nella nota precedente, i vv. 21 ss. e 31 ss., quelli da mettere in rapporto col v. 526, questi coi vv. 476-482. Anche «i guardi obliqui» di Diana non sono lasciati cadere subito; ritornano infatti nel frammento VIII del Bellorini (vv. 760-766 del testo Mazzoni), dove i «cento Ganimedi, in vaga pompa E di vesti e di crin», che recano ambrosia e nettare gelato, «lusingar son osi De le Cinzie terrene i guardi obliqui».
2. Frammento IX del Mazzoni, VI del Bellorini. Al quale è probabile si colleghi, in qualche modo, anche il frammento VIII (o, rispettivamente, V).
3. Frammenti V e IV del Mazzoni, I del Bellorini che li unisce in uno solo, il secondo avanti al primo (vv. 1-9 e 10-19).

il consenso a nobilitare il suo cognome plebeo.[1] Lo stesso, sia pure con minori dubbi sull'eventualità dell'impiego, ma eguali sulla collocazione, si deve prudentemente affermare anche per i frammenti «maggiori»,[2] due dei quali («Signor, che fai? Così dell'opre altrui» e l'altro «Ma d'ambrosia e di nettare gelato») il Reina, e con lui tutti gli editori della *Notte* prima del Bellorini, giustapposero, come continuazione sua naturale, al testo dei seicentosettantatré versi dell'Ambr. IV 17. Con quale arbitrio è facile intendere: poiché, a parte la più o meno riuscita saldatura, anche questi frammenti, come tutti i materiali di *a*, risalgono (e se n'è potuto dare la prova) al punto iniziale dell'elaborazione, mentre il testo dell'Ambr. IV 17 ne è il punto più avanzato. Non solo, ma, nel delicatissimo lavoro di montaggio, si creano tali problemi, per le implicazioni che l'inserimento o l'aggregazione di un nuovo pezzo determina nelle sequenze prossime o lontane, da non poter accettare affatto una sutura così elementare e sbrigativa.

Riprova, se ce ne fosse bisogno, per un comportamento più cauto, e insieme nuove illuminazioni su questa fase di lavoro, ci sono fornite sempre da *a*, in particolare con un altro, ultimo frammento,[3] e da *b*, dove si assiste al tentativo di metterlo in opera:

> *Ma come suol negli odorosi clivi*
> *Sciame d'api dorate al novo aprile*
> *Co' zefiri volar di fiore in fiore;*
> *Così gli sguardi tuoi, signore, intanto*
> *A i fermagli recenti, al non più visto*

1. Frammento III del Mazzoni, IV del Bellorini.
2. Sono i frammenti VII, VIII e IX del Bellorini; i primi due stampati dal Mazzoni, in conformità al Reina, come vv. 674-756 e 757-808 della *Notte*, il terzo dato come n. VII.
3. Sia il Mazzoni sia il Bellorini lo riferiscono in apparato, al v. 511 o, rispettivamente, al v. 513.

> *Dell'oriolo altrui ciondol sonante,*
> *Al felice tupé che un fronte adombra,*
> *Giran dintorno, e van libando i semi*
> *Di fugaci desir, di picciol onte,*
> *Di lievi compiacenze, onde tu poi*
> *Il generoso cor nudra e fomenti.*

E innanzi tutto sarà da osservare che, da parole rivolte al Giovin Signore, nel passaggio dall'uno all'altro manoscritto questi versi in un primo tempo diventano uno dei vari ritratti di nobili che compongono la celebre sfilata: *b* lo inserisce subito dopo il primo emistichio del v. 513, tra il nobile vanesio, compiaciuto del suo cavallo o del poeta che beneficia della sua mensa, e i nobili giocoloni che si divertono a scoccarsi buffetti sulle guance o a sottrarre altrui il cappello da sotto il braccio:

> *Qual fra molti pugnando audace innalza*
> *Sopra d'ognaltro il palafren ch'ei sale*
> *O il poeta o il cantor che lieti ei rende*
> *De le sue mense: qual solingo e cheto*
> *Modulando fra sé celesti note*
> *A i fermagli recenti al non più visto*
> *Dell'oriolo altrui ciondol sonante ecc.*
> *Di lievi compiacenze onde poi nutra*
> *Il magnanimo petto. Un con inflesse*
> *Dita frattanto al suo vicin la guancia*
> *Preme furtivo: e l'un da tergo all'altro*
> *Il pendente cappel dal braccio fura;*
> *E del colpo leggiadro a sé dà plauso.*

Di séguito però a quest'ultimo verso (e l'inchiostro e il *ductus* rivelano trattarsi di un'aggiunta più tarda), ecco di nuovo, né può trattarsi che di una variante alternativa:

E tu in tanto o signore or gli occhi alzando
E volgendo il bel capo in giro vai
Modulando fra te celesti note:
Ed or, qual suol fra gli odorosi clivi

che riprende, come si vede, prima la lezione che sta sopra, poi il frammento di *a* (*or . . . or . . .*), instaurando, alla fine di tutta la serie dei nobili passati in rassegna, il passaggio dalla loro descrizione al discorso che il «precettor d'amabil rito» rivolge al suo alunno: non più un ritratto tra gli altri ritratti, ma una sorta di dissolvenza incrociata, con l'obbiettivo centrato sul protagonista.[1]

D'altro canto, questa lunghissima sequenza di centosettantasei versi presenta numerose varianti di montaggio: basterà dire che in *a*, dove manca il grande crocchio dei campioni d'Amore (i «novi», gli «antiqui», gli «imberbi eroi» attorno alla «provetta beltà» e, a loro perfetto riscontro, gli anziani maliziosi intorno alla «nuova sposa», che formano il gruppo dei vv. 409-455), i vv. 401-408 sono seguiti immediatamente dai vv. 456-490 e questi dai vv. 517-522, cui tengono dietro, prima dei vv. 523-527, i vv. 510-516, quindi i vv. 491-496 e 497-509; in *d* i vv. 383-393 si leggono prima (e così anche in *f*) dei vv. 368-382, i vv. 394-408 dopo i vv. 409-425.

Ebbene: ogni volta che si operano queste commutazioni, saltano i relativi giunti, che, tenuto conto del modo in cui il Parini montava il suo poema, sono giunti «rigidi», cioè difficilmente variabili come dimostra proprio la continua *variatio* a cui sono sottoposti, senza sostanziali mutamenti veri e propri. Un solo esempio: vv. 510-527. In *a* si ha una triplice serie di giunti abbinati: *V'ha . . . Chi* (vv. 490-491,

1. In tale modo il grande affresco della «folla d'eroi» si sarebbe chiuso in simmetrica corrispondenza con il suo inizio (vv. 351-356) e con la ripresa, circa a metà (vv. 456-464), dove il discorso del poeta al Giovin Signore, l'invito ad apprendere osservando, serve a introdurre la prima e la seconda partitura della vastissima descrizione.

cui seguono i vv. 518 ss.) . . . *e v'ha chi* (v. 519), *Altri altrove pugnando . . .* (v. 510) . . . *Altri . . .* (v. 513), *Un . . .* (v. 523) . . . *e l'un . . .* (v. 525); in *b* (che manca dei vv. 513^{b}-517^{a}) *Qual fra molti pugnando . . .* (v. 510) . . . *qual solingo e cheto . . .* (come s'è visto sopra), *Un . . . e l'un . . .*; *d* invece rompe le simmetrie, sicché al v. 510 innova in *Quei fra molti pugnando* e al v. 517^{b} (manca infatti anch'esso dei vv. 513^{b}-517^{a}) legge *altri severo espone* che fa coppia con *altri stupefatto* del v. 519, mentre più oltre serba la correlazione *Un . . . e l'un . . .*; con *f* si recupera al v. 510 la lezione di *a* (*Altri altrove pugnando*) e si instaura sulla sua base una serie omologa: v. 517 *altri severo espone*, v. 519 *altri stupefatto*, che poi in *i*, con il *repêchage* dei vv. 513^{b}-517 rimasti inutilizzati in *a*,[1] si arricchisce ulteriormente e genera a sua volta una nuova lezione, al v. 517, fondata sulla replicazione dello stesso pronome indefinito, così che, da ultimo, si avrà:

Altri altrove pugnando . . . (v. 510)
Altri dà vanto all'else (v. 513)
Altri grave nel volto ad altri espone (v. 517)
ed altri stupefatto (v. 519)

con la coppia *Un . . . e l'un . . .* a chiusura, per variazione, del tutto.

Le serie di questi giunti sono varie, ma non molte:[2] donde la necessità di ricorrere ora all'una ora all'altra in maniera di evitare (e non sempre il proposito è raggiunto) ripetizioni,

1. Significativo è che questi versi, a differenza degli altri fra cui si interpongono in *a*, non sono biffati dal Parini con un tratto trasversale a penna; e si intende che, stando così le cose, il Parini biffasse solo i versi che, nell'uno o nell'altro degli autografi successivi (impossibile dire quale), erano stati utilizzati in un diverso montaggio. Cosa che avvenne anche per i vv. 513^{b}-517^{a}, ma soltanto alla fase *i*; né allora egli sentì necessario di spuntare anche quelli, o non se ne diede cura.

2. Le più comuni sono: *O . . . o . . .*; *né . . . né . . .*; *sia . . . sia . . .*; *se . . . se . . .*; *già . . . già . . .*; *ecco . . . ecco*; *mille . . . mille . . .*; *questi . . . quegli . . .*; *qui . . . ivi . . .*; *l'un . . . l'altro . . .*; *tal . . . tal . . .* ecc.

anche sul piano sintattico, fastidiose, soprattutto per l'impressione di catalogo, e di noia connessa al catalogo, che ne deriva. Così, nel caso che abbiamo scelto, l'opzione per la serie *altri . . . altri . . .*, alla fase *f*, e soprattutto *i*, è probabile sia stata determinata, dopo le incertezze iniziali, sia dalla equivocità di *Qual* (pronome indefinito ma anche interrogativo, che, come tale, ricorre al v. 518, e, poco più sotto, ai vv. 528,[1] 556, 567), sia, più decisamente, dalla concorrenza dell'enumerazione che segue ai vv. 656-668, *Qual finge il vecchio . . . Quale finge colui . . . Quale il multicolor zanni leggiadro.*

Siamo ormai in grado di concludere; ma conoscendo come lavorava il Parini della *Notte* si vorrebbe pensare, come a un caso analogo, al modo di lavorare di Virgilio, che, scritta una prima stesura in prosa dell'*Eneide*, componeva «*proutque liberet quidque, et nihil in ordinem arripiens*». (Anche gli emistichi che sono lasciati sporgere all'inizio o alla fine di alcuni frammenti pariniani potrebbero richiamare i «*tibicines*» rimasti in piedi in attesa delle «*solidae columnae*»). Ma la simiglianza serve soprattutto a rilevare una differenza di fondo. Il Parini non dovette mai avere un disegno generale, sia pure non rifinito nei dettagli, a cui rapportarsi: gli bastò, o gli parve all'inizio che potesse bastargli, l'ordine offerto dal naturale succedersi delle ore del giorno, da un'alba all'altra: un filo molto semplice lungo il quale distribuire i molteplici «riti» del Bel Mondo, alcuni vincolati ad ore canoniche, altri più mobili. Ma per molte cose la collocazione rimaneva incerta, specie crescendo con gli anni il gusto dell'osservazione dal vero, lo spunto da taccuino. Fermo restando il tema dell'opera, costante l'idea del poema da compiere, il Parini accettava ogni volta di buon grado i suggerimenti dell'«occasione» e, senza preoccuparsi più che tanto di come se ne sarebbe

1. Qui prima *a d i* leggono *Ma*; uniformata la serie sulla base di *altri*, *i* può infine correggere *Ma* in *Qual*.

servito, componeva gruppi di versi che al momento non sapeva dove, e al limite neppure se, gli sarebbero potuti servire. Sicché la tecnica pariniana farebbe piuttosto pensare alla tecnica di certa arte dei nostri giorni, specie di alcuni pittori, sia che essi si servano di oggetti presi fisicamente nella realtà per organizzarli fuori dei loro rapporti abituali in una tutt'altra realtà, sia che invece preferiscano continuare a «farli» da sé, dipingendoli per esempio su fogli staccati, da muovere entro uno spazio e su una superficie prescritta, come pedine di una partita senza regole su una scacchiera senza caselle, fino a che ciascuno di essi trovi il suo posto immutabile in un equilibrio compositivo non preventivato. Il fatto però che il Parini non sia arrivato al punto conclusivo del mobilissimo gioco combinatorio servirà a mettere in evidenza come ormai in lui le forze centrifughe di un'ispirazione lirica sensibile alle illuminazioni del «particolare» avessero il sopravvento sulla forza centripeta dell'ispirazione unitaria del *Giorno*; la disposizione satirica da cui il poema era nato verso il '60 era venuta via via a mancare per lasciar posto a una diversa disposizione d'animo: quella da cui nascono a un tempo le grandi odi, da *La recita de' versi* in poi, e i grandi frammenti della *Notte*, renitenti al primitivo impianto del poema didascalico. Frammenti, pertanto, che sarebbe falso, ancor più che arrischiato, volere organizzare in una qualsiasi unità, le deduzioni sul piano editoriale non potendo essere, correttamente, che queste: il testo della *Notte*, in accordo del resto con la tradizione, è quello dell'autografo Ambr. IV 17, il più esteso e insieme (vorremmo dire ormai *pour cause*) il più progredito; le lezioni degli altri autografi, in quanto si riferiscano al testo prescelto, andranno ordinate in apparato secondo la diacronia che abbiamo riconosciuto all'interno dell'elaborazione pariniana, la quale risulterà così leggibile nelle sue fasi successive; infine gli altri frammenti, parte da

ritenersi materiali di scarto, parte materiali non messi in opera, andranno riuniti a sé in una duplice appendice.

Un'ultima curiosità credo che debba rimanere almeno per ora inappagata: il desiderio di disporre di una cronologia vera e propria, di date certe da porre accanto se non a tutte all'una o all'altra fase del lavoro pariniano. Ma le percentuali di frequenza degli stilemi che abbiamo descritto non sono prive, come si è visto, di indicazioni per niente generiche, rinviando di continuo dal Parini della *Notte* al Parini delle *Odi* scritte dopo l' '85; un sistema di scelte stilistiche che viene a dare concretezza all'etichetta, altrimenti assai vaga, di poesia «neoclassica». E sarebbe auspicabile che il catalogo venisse allargato, con integrazioni desunte sia dal Parini stesso sia dalla cultura poetica intorno a lui, tra Sette e Ottocento: così da riconoscere, su una rete di isostilemi, la consistenza di una scuola vera e propria (nel senso in cui di scuole si parla in pittura) e di avvertire, sulla ricorrenza di certi moduli caratterizzanti, anche i riflussi neoclassici di altre epoche, o di scrittori (è il caso, abbiamo visto, di Montale) lontanissimi dal neoclassicismo inteso in stretto senso storico.

Ogni ricerca, in questa direzione, porterà certamente risultati utili a una migliore conoscenza della storia letteraria.

SCHEDA PER «LA MUSICA»

La cronologia pariniana, come sa chiunque poco o tanto si sia trovato ad averci a che fare, è spesso malfida; ma, salvo ritrovamenti d'archivio (mancano, per non dire altro, i documenti dell'attività dei Trasformati), correzioni o integrazioni fondate non sono facili da proporre. La questione non è peraltro da poco: un termine che si sposti avanti o indietro determina a volte una prospettiva di lettura mutata, un diverso angolo di visuale critica. Si veda il caso dell'ode *La musica*, che si è soliti datare al principio del 1770.

È dell'agosto del '69 un articolo della «Gazzetta di Milano», sempre citato (il giornale era allora diretto dal Parini), con la notizia che il nuovo papa Clemente XIV aveva intenzione di permettere anche alle donne di recitare nei teatri romani e di «escludere dalle sacre funzioni i musici castrati, impedendo così dal canto suo la maggiore e la più esecrabile depravazione che far si possa dell'umana natura». La notizia, non confermata dai fatti, parve al Salveraglio[1] l'ispirazione prossima dell'ode, che dietro di lui venne poi concordemente riferita a quegli anni. Non però dal Carducci. Questi infatti avanzò per primo il dubbio che l'ode fosse letta dal Parini in un'accademia dei Trasformati appunto sull'argomento della musica; nel qual caso, osservava, «sarebbe stata composta avanti il 1768, che fu l'ultimo de' Trasformati»: ipotesi che lo seduceva, perché gli dava modo di ravvicinarla «anche di tempo alle tre altre di metro simile che al Parini piacque dai trenta ai quaranta».[2] Ora, non c'è chi non veda come questo del metro sia particolare di rilievo, tanto più a riscontro dell'inconsistenza del rapporto istituito tra la notizia della «Gazzetta» e i versi dell'ode: un

1. *Le Odi dell'abate G. P. riscontrate su manoscritti e stampe con prefazione e note di Filippo Salveraglio*, Bologna, Zanichelli, 1881. Il testo della «Gazzetta di Milano» (donde la frase da noi riferita) è citato nella nota a pp. 214 ss. (più precisamente a p. 219).

2. Giosue Carducci, *Le prime grandi Odi di G. P.*, in Ed. Naz., vol. XVII, pp. 329 ss. La citazione a p. 358.

puro accostamento tematico, da prendere per quel che vale, senza pretese di fondarvi sopra dell'altro, tanto meno delle datazioni (la protesta contro l'evirazione dei cantanti, come osserva il Bonora,[1] ricorre peraltro già nelle terzine su *Il teatro*, che sono del '55).

Per un'accademia sulla musica, del resto, ebbe a comporre diciannove ottave milanesi il Balestrieri, dei Trasformati certo il più generoso e pronto a scrivere versi. Né il Carducci le ignorava: si deve credere, anzi, che proprio da qui nascesse la sua ipotesi, non essendo raro il caso di coincidenze nello stesso tema di testi scritti dal Parini, dal Balestrieri, dal Tanzi e da altri. Senonché gli avveniva di citarle dall'edizione del 1816, anziché dalla prima del 1776 curata dallo stesso autore.[2] Poco male, forse, per lui toscano, che il milanese del Balestrieri gli venisse incontro da quella stampa in una lezione ammodernata, secondo la consuetudine del Cherubini che ne fu l'«editore»; gli doveva però sfuggire uno spunto prezioso proprio al fine di stabilire la data di quell'accademia sulla musica. Il Balestrieri, nello svolgere il tema fissato, aveva preso l'avvio da dove su per giù settant'anni prima, nell'analisi della decadenza del melodramma, erano partiti il Maggi e il Muratori, inclini a riconoscerne la causa principale nel prevaricare della musica sulla parola poetica.[3] E volendo, sul modello del Maggi, suo maestro e autore, criticare non questo o quel lavoro teatrale, poco riuscito, ma il melodramma in se stesso, come forma d'arte, gli tornava conveniente di eleggere gli esempi

1. *Opere di G. P.*, a cura di Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1967, p. 959.
2. *Rime milanesi, e toscane di Domenico Balestrieri*, parte II, Milano 1776, pp. 115 ss.: *Per on'Accademia sora la Musega.* Ristampato, il componimento, con lo stesso titolo, nella «Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese», vol. VI (ma II delle rime del Balestrieri), Milano, Pirotta, 1816, pp. 17-22.
3. Carlo Maria Maggi, *Il Teatro milanese*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1964. V. *Il Lotto di Genova* (vol. I, pp. 563 ss.), vv. 442 ss., e l'*Intermezzo delle Dame sugli spassi del Carnevale* (ibid., pp. 835 ss.), vv. 144 ss.: in nota i rinvii ai passi corrispondenti del terzo libro muratoriano *Della perfetta poesia italiana.*

necessari alla sua tesi dall'opera recentissima di uno dei maggiori musicisti del tempo:

> *Ma mettemm on bell Dramma, e mettemm pur*
> *Che 'l Bacch faga ona musega da Rè;*
> *Gh'è semper denter quai caregadur*
> *Perchè in scenna ghe nassen de sò pè.*[1]

Versi che più tardi, raccogliendoli nelle sue *Rime toscane e milanesi*, egli volle spiegare con una nota (ripresa dal Cherubini con qualche omissione), dove, a proposito del *Bacch* chiamato in causa, diceva trattarsi del «Famoso Maestro di Cappella che in quella medesima Estate aveva messo in scena il *Catone in Utica*»:[2] cioè, precisiamo noi, Giovanni Cristiano Bach (1735-1782), vissuto a Milano tanto a lungo da guadagnarsi l'appellativo anche di «Bach milanese», dal '60 organista del Duomo. I repertori musicali registrano che nell'estate del '62 (anno in cui lasciò poi l'Italia per l'Inghilterra) aveva portato sulla scena del R. Ducal Teatro il testo, da lui messo in musica, del celebre libretto metastasiano; né ricordano riprese successive dello stesso lavoro, in anni prossimi o comunque di interesse per noi.[3] Risulta pertanto che la data dell'ode *La musica*, se letta, come

1. «Ma poniamo un bel dramma, poniamo pure che Bach faccia una musica da re; ci saranno sempre dentro delle caricature, perché sulla scena queste nascono da sole».
2. «Maestro di cappella che aveva messo in scena il *Catone in Utica*»: così nell'ed. del Cherubini, caduta la fama e caduto il prezioso riferimento cronologico.
3. Cfr. Ugo Sesini, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Bologna 1943, vol. V, *Libretti d'Opera in musica*, tomo I, p. 33, n. 373, dove è registrata l'edizione originale del libretto: Bach G. C., *Il Catone in Utica*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nell'estate del corrente anno 1762. In Milano, nella Stamperia di Giovanni Montano, s. d. (1762). Cfr., inoltre, Oscar G. T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington 1914, vol. I, pp. 266-267, e Umberto Manferrari, *Dizionario Universale delle opere melodrammatiche*, Firenze 1954, vol. I, p. 76.

tutto induce a credere, nell'accademia per la quale il Balestrieri compose le sue ottave, va spostata indietro di ben otto anni, collocandosi tra *La impostura* (forse del '61) e *L'educazione* (del '64). E risulta altresì che il Parini, dopo il '65 (anno dell'*Innesto del vaiuolo*), non tornò all'impegno «civile» delle odi se non con *La laurea*, del '77: «Quell'ospite è gentil che tiene ascoso A i molti bevitori Entro a i dogli paterni il vino annoso». E poteva a buon diritto cominciare così, dopo dodici anni di silenzio.

Ancora un breve codicillo. Nell'edizione citata del Balestrieri, alla composizione sulla musica tengono dietro due sonetti caudati: il primo, in italiano, col titolo: *Per la successiva Accademia Carnascialesca Sopra la Barba*, il secondo, *Per l'istessa Accademia*, in milanese. È questa, secondo noi, l'occasione di un'altra poesia pariniana: *In morte dello Sfregia barbiere*, che senza elementi d'appoggio si suole assegnare al '57. Spostata al carnevale del '63, la cicalata viene a trovarsi vicina a *Il lauro* (1760?) e a *I ciarlatani* (1762-1763), composizioni a cui si imparenta strettissimamente per spirito e linguaggio: una sorta di via di mezzo tra la maniera bernesca del primo Parini e l'approdo delle *Odi*.

NOTA